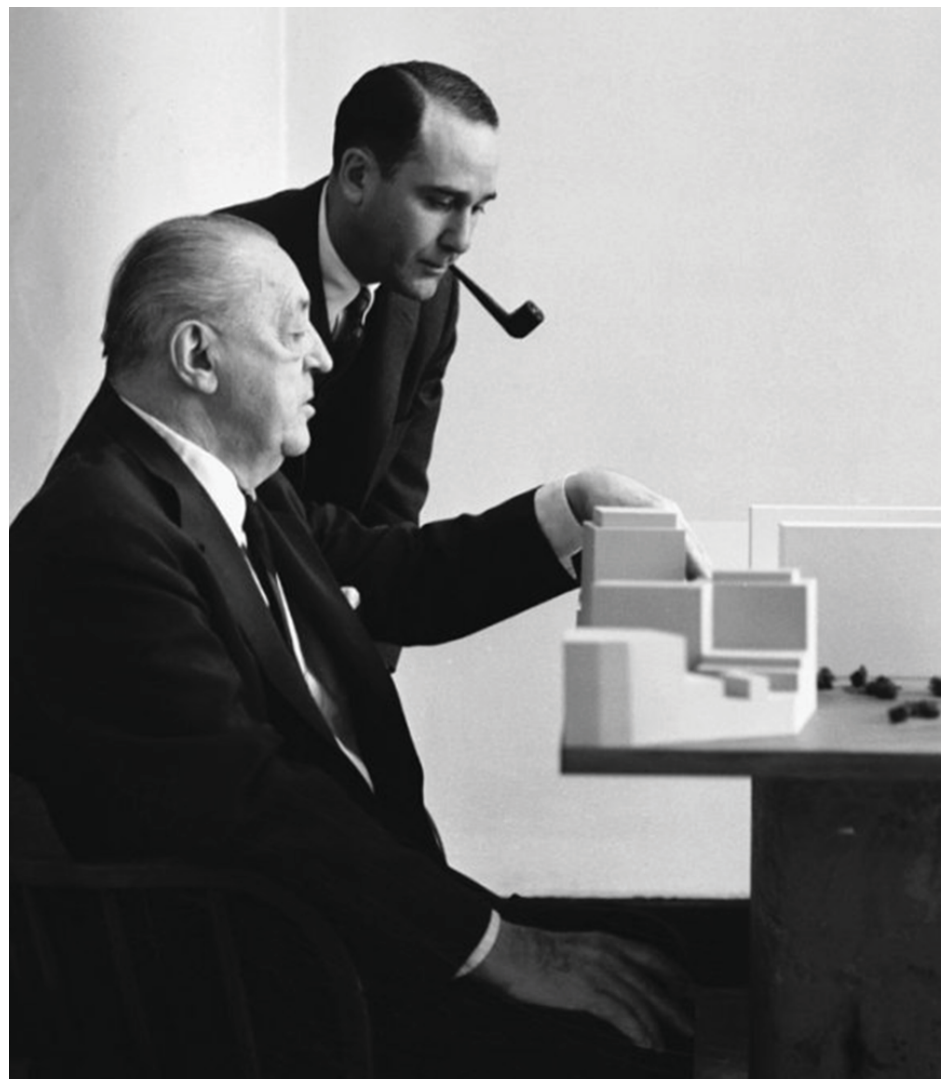


ALBERTO CALDERONI

Appunti dal visibile



Appunti dal visibile. Imparare dalla città

tesi di dottorato
di Alberto Calderoni

relatore Prof. Arch. Ferruccio Izzo
coordinatore dottorato di ricerca Prof. Arch. Pasquale Miano

Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana ed Urbanistica
Università degli Studi di Napoli "Federico II"
Dipartimento di Architettura

XXVI ciclo
a.a. 2013 | 2014

*Il diavolo è l'arroganza dello spirito,
la fede senza sorriso, la verità che non viene
mai presa dal dubbio.*

Umberto Eco



	indice
7.	introduzione
21.	prima parte. il metodo
	23. Un vocabolario dal visibile
	33. Imparare dalla città antica
	45. L'architetto <i>artigiano</i>
61.	seconda parte. idea, linguaggio, atmosfera
	63. Idea
	97. Le idee in architettura
	105. Sullo scavo
	119. Sul comporre
	133. L'architettura della conciliazione
	137. Idea <i>vs</i> concept
	145. Linguaggio
	153. Il linguaggio e l'architettura: una breve rassegna
	173. L'architettura, linguaggio naturale dell'uomo
	189. Il linguaggio architettura
	219. Atmosfera
	229. Immagini <i>vs</i> linguaggio
	235. Il centro antico di Napoli
261.	terza parte. tre casi studio
	263. Una sequenza di recinti
	269. Glasgow. Città di cristalli e fiamme
	281. La scelta di un pretesto
297.	indice dei nomi
303.	bibliografia

Molti scienziati accolgono con incomprensione e disprezzo appena dissimulati il tentativo [...] di iniziare l'analisi con l'osservazione e la descrizione dell'oggetto in esame, invece di limitarsi alla definizione operativa e all'individuazione del metodo sperimentale, il che, secondo le opinioni oggi maggiormente di moda, sarebbe l'unico procedimento veramente 'esatto' e 'scientifico'. A nessuno di questi studiosi viene in mente che Keplero e Newton non hanno scoperto le leggi che governavano il cielo stellato sopra di noi per via sperimentale, ma esclusivamente avvalendosi dell'osservazione e della descrizione dei fenomeni; e ancora meno viene loro in mente che gli stessi umili metodi sono forse in grado di svelare anche quell'altra legge, che ci governa dentro noi stessi, nel nostro comportamento etico e morale, legge ancor meno accessibile per via sperimentale di quella della gravitazione.

Konrad Lorenz

“Coloro che scrivono di soggetti eruditi si dividono sempre in due classi: quelli che ritengono che la loro funzione sia di aggiungere qualcosa al patrimonio della conoscenza scrupolosa, e quelli che cercano di ispirare ad un più largo pubblico quell'entusiasmo per l'oggetto dei loro studi che essi stessi provano.”¹ La speranza racchiusa in queste pagine risiede nella possibilità che questo lavoro entri a far parte di questa seconda classe.

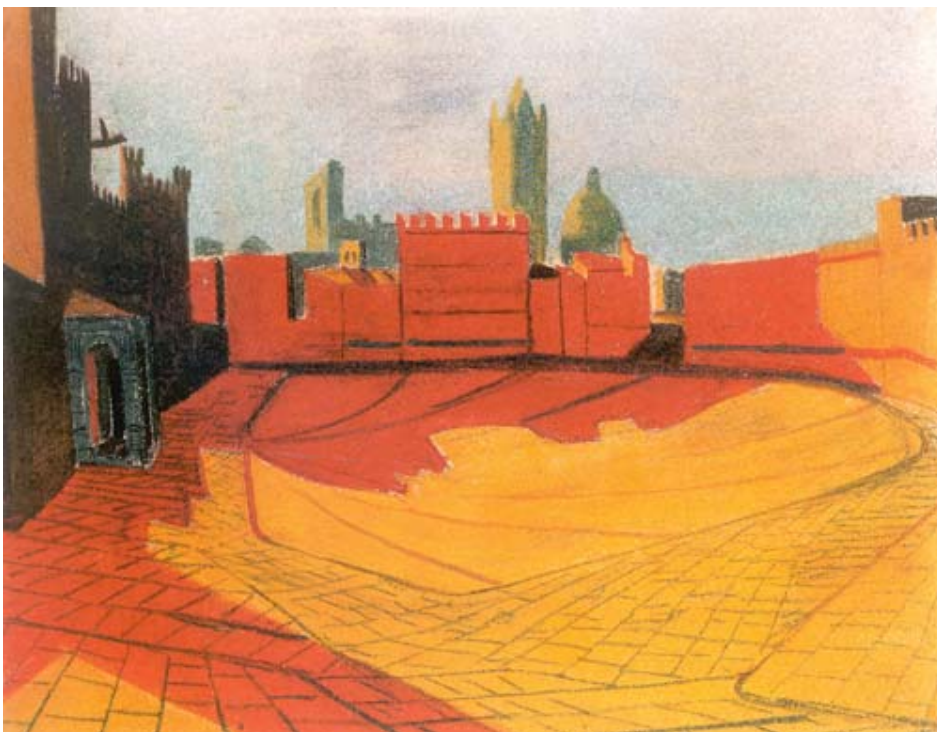
Le introduzioni sono sempre difficili, scriveva Colin Rowe, facendosi aiutare da una citazione di Blaise Pascal «l'ultima cosa che si scopre scrivendo un libro è come cominciare». Queste parole sono molto adeguate anche per un progetto di ricerca: l'ultima cosa che si manifesta agli occhi di chi ricerca è proprio come si sarebbe dovuto iniziare.

La tesi qui introdotta è l'esito di una percorso di studio teso a definire, attraverso una operazione di riduzione culturale, un insieme di esperienze teoriche e pratiche legate da un comune metodo interpretativo dell'architettura della città. Da tale insieme si è cercato di trarre una possibile interpretazione del fenomeno architettonico sotto specie comunicativa partendo dall'assunto che *le opere di architettura sono anche opere di linguaggio*: ² obiettivo della ricerca *Appunti dal visibile. Imparare dalla città* è di riflettere su una possibile codificazione linguistica del fenomeno architettonico e una plausibile metodologia di trasmissibilità delle informazioni fondative il fatto architettonico attraverso categorie analitiche elementari. La ricerca pone l'accento sui processi, relativamente autonomi e inconsci del pensare e fare architettura, affrontati attraverso un'analisi del mondo visibile che ci circonda, esito costruito del mestiere dell'architetto.

Introduzione.
L'architettura
come Esperienza.

1. Christopher Hohler, da The Burlington Magazine XCVI (1964) n. 621 p. 391.

2. Tomàs Maldonado, Editoriale, in “Casabella” num. 429, ottobre 1977, p.9.



Piazza del Campo, Siena
Louis I. Khan, 1951.

Il metodo della ricerca è stato caratterizzato dallo studio di posizioni tendenziosamente scelte per la ricostruzione di un terreno culturale che dell'architettura della città fa un punto di riferimento imprescindibile e fondativo: *le diverse discipline che l'architettura deve conoscere, possono venir dominate solo mediante una metodologia. Oggi però si tenta di addestrare l'architetto ad essere un piccolo specialista in ognuna delle discipline, il cui numero va di continuo aumentando. Il risultato è che egli diventa un matematico, un fisico statico, un ingegnere edile, uno storico dell'arte, ma sempre un dilettante.*³

Con metodo deduttivo il percorso di ricerca è stato fondato su continue oscillazioni tra la teoria e la pratica del progetto

(utilizzando le possibilità che in questi anni si sono prospettate attraverso progetti dipartimentali, occasioni seminariali svolte all'interno della scuola di dottorato dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II" e il tutoraggio alle attività didattiche sia in laboratori di progettazione che in corsi di master post-laurea), in modo da provare a verificare, puntualmente, la presunta attuabilità delle posizioni concettuali espresse all'interno di questo studio.

L'obiettivo della ricerca è stato lentamente messo a fuoco, attraverso operazioni di semplificazione rispetto ad una vasta problematica intercettata, centro di numerosi studi fondamentali: in questo lavoro è stato elaborato un elenco analitico di alcuni di questi provando a farne una sintesi - senza nessuna pretesa di completezza - che potesse avere una chiara dimensione pratica ed operativa. La vastità dell'argomento e la complessità delle tematiche oggetto di studio superano consapevolmente le possibilità individuali di esprimere un punto di arrivo definitivo e per tale motivo la ricerca non cerca di essere né esaustiva né tantomeno conclusiva: questo studio è voluto come una sistematizzazione tematica secondo una classificazione intenzionalmente operativa finalizzata al rendere tale sintesi un supporto per altre future ricerche.

L'analisi linguistica del fenomeno architettonico, soggetto spesso frequentato nell'ultimo secolo, sia da parte di semiologi come di scienziati e architetti, è un terreno scivoloso e reticolo fitto di procedure teoriche complesse: attraverso una semplificazione dovuta sia ai limiti culturali che alla posizione che tale studio tende ad occupare, si cercherà di sfiorare tangenzialmente il tema attraverso quanti già hanno affrontato consapevolmente tali questioni e per questo costituiscono riferimenti imprescindibili. Gli studi sulla semiotica di Umberto Eco sono stati indispensabile punto di partenza per la comprensione delle istanze linguistiche attraverso il suo compendio appositamente redatto per studenti

3. Siegfried Giedion, *Breviario di Architettura*, Garzanti, Milano 1961, p.63.

di architettura.⁴ Le ricerche linguistiche condotte da Giovanni Klaus Koenig sono state i riferimenti più sfruttati nel corso di questo studio e la tesi qui introdotta si muove proprio dal considerare *il linguaggio architettonico una semiotica composta di veicoli segnici che promuovono comportamenti*.⁵ Renato De Fusco, con la sua *Idea di Architettura*, è stato ispiratore di questa ricerca: la volontà di compiere una riduzione funzionale alla comprensione del fenomeno architettonico è chiaramente derivata dalla sua opera. Un tentativo cioè di *operare un collegamento tra il fare architettura ed il descrivere architettura, costruito da un modo comune di scomporre e ricomporre l'oggetto architettonico, già esistente nella fase della sua progettazione*.⁶ Un sostanziale supporto sia teorico che pratico alla redazione di questo studio deriva dalle ricerche tipologiche di Giorgio Grassi e Carlos Martí Arís: nonostante spesso le tesi presentate nei loro volumi non siano convergenti con quelle qui esposte hanno ricoperto un ruolo dominante per la descrizione e la comprensione del fenomeno architettonico *tout court*.⁷

Il metodo descrittivo e la scelta di lavorare con i materiali della storia attraverso una selezione all'apparenza forzatamente sintetica è derivata dalla cultura metodologica della tradizione di ricerca anglosassone nel cui ambito i recenti testi di Deyan

Sudjic⁸ per struttura e Adrian Forty⁹ per contenuto hanno costituito saldi punti di riferimento per lo sviluppo della ricerca. Gli studi filogenetici di Konrad Lorenz e gli studi sulla linguistica universale di Noam Chomsky sono stati basi fondative della possibile interpretazione del fenomeno architettonico che qui si è cercata di sviluppare. Colin Rowe e Peter Eisenman, su sponde diverse di uno stesso fiume, hanno rappresentato gli argini entro cui questo studio è stato circoscritto: mentre si è evitato di eludere un *soggettivismo liberale che è stato il paradigma modernista del Pictorial Formalism, ovvero la preminenza del*

8. Deyan Sudjic, *The Language of Things*, Allen Lane, Penguin Books, 2008, trad. it. di S. Velotti, *Il linguaggio delle cose*, Editori Laterza, Bari, 2009.

9. Adrian Forty, *Words and Buildings. A vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson Ltd, Londra (UK) 2000 trad. it. di Monica Turci e Marco Zecchi, *Parole ed edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Edizioni Pendragon, Bologna 2004.

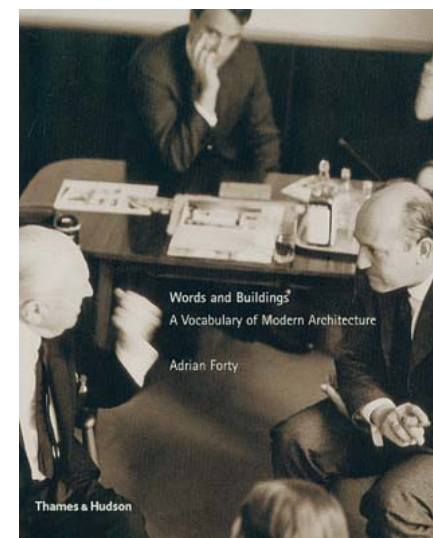
4. Umberto Eco, *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale* (1968), Bompiani, Milano 2008.

5. Tomàs Maldonado, *op. cit.*, p.22.

6. cit. in. Omar Calabrese, *Le matrici culturali della semiotica dell'architettura in Italia*, in "Casabella" num. 429, ottobre 1977, p.20.

7. Per una esaustiva ed efficace sintesi del panorama culturale entro cui si diffonde e si sviluppa tra gli anni '60 e '70 del novecento la problematica linguistica si rimanda a "*L'architettura come linguaggio*" in "*Ponti sull'Atlantico*" di Ernesto R. Rispoli, Quodlibet, Macerata, 2012, p.28-34.

Adrian Forty,
Words and Buildings.
A vocabulary of
Modern Architecture,
Thames & Hudson Ltd,
Londra (UK) 2000 trad.
it. di Monica Turci e
Marco Zecchi, *Parole ed*
edifici. Un vocabolario
per l'architettura
moderna, Edizioni
Pendragon, Bologna
2004.



*“saper vedere”*¹⁰ allo stesso tempo si è cercato di riconsiderare la lettura degli elementi architettonici non alla luce della loro forma “generica” bensì ad una loro possibile interpretazione semantica legata all’evoluzione *filogenetica* dell’uomo. Attraverso una metodologia semplificatoria e a tratti didascalica, il tentativo compiuto è stato di decifrare opere di architettura attraverso categorie classificatorie di immediata comprensione e facile trasmissibilità, cercando, come scrive Martí Arís *di diffidare dei sistemi teorici che, perdendo il contatto con i fatti e fondandosi su categorie prese a prestito, hanno conseguito la sterile coerenza teorica di una pura costruzione mentale*. Per questo abbiamo cercato di indirizzare il discorso, *pur senza perdere di vista gli strumenti che ci forniscono le elaborazioni teoriche esistenti, direttamente a ciò che costituisce la realtà dell’architettura: le opere e i progetti che sono, nello stesso tempo, il nostro oggetto di studio e il nostro fine operativo*.¹¹

La ricerca è suddivisa in tre parti. La prima racchiude uno tentativo di sintesi circa questioni concernenti una possibilità metodologica per lo studio del fenomeno architettonico. Si è approfondito un approccio plausibile al leggere, al guardare e al comunicare l’architettura, rispettivamente approfondendo le tematiche relative ai dizionari di architettura, utilizzando come referenza la già citata ricerca di Adrian Forty *“Parole ed edifici. Un vocabolario per l’architettura moderna”*, a quanto l’architettura della città antica possa essere guida per il progetto di architettura contemporanea, attraverso una serie di pensieri di Aldo Rossi, Ludovico Quaroni e Roberto Pane, e quanto imparare facendo, studiare con le mani, possa essere una modalità non soltanto formativa ma anche informativa circa il fenomeno architettonico sintetizzando quanto nella

10. come scrive Pier Vittorio Aureli nell’introduzione a *“La base formale dell’architettura moderna”* di Peter Eisenman, Pendragon, Bologna 2009.

11. Carlos Martí Arís, *Le variazioni dell’identità. Il tipo in architettura*, Città Studi Edizioni, Torino 1990, p.13.

complessa ricerca di Richard Sennett *“L’uomo artigiano”*¹² c’è di immediatamente riferibile al mestiere dell’architetto.

La seconda parte è composta da un tentativo di definire nella contemporaneità tre temi/lemmi del discorso architettonico secondo una struttura causale-relazionale: idea, linguaggio e atmosfera. L’idea, è il fatto genealogicamente antecedente ad ogni variabilità contingente, il linguaggio ne è strumento di semantizzazione e di conformabilità nella realtà del costruire e l’atmosfera è la sommatoria dei fattori caratterizzanti il corpo dell’architettura ovvero l’esito compiuto nello spazio di un’idea costruita. La descrizione dei tre termini è strutturalmente composta da due livelli di trattazione: 1) etimologia-terreno culturale e 2) proposta analitica.

Nel primo si è cercato di descrivere una interpretazione della parola, focalizzando l’attenzione su alcune relazioni tra i termini e la sfera della disciplina architettonica attraverso lo studio di alcuni riferimenti teorici mentre nel secondo si è proposta una possibile riduzione interpretativa di opere costruite alla luce del tema individuato.

La terza parte della ricerca è l’insieme delle esperienze pratiche costruite nel corso di questi anni di studio per verificare sul piano operativo alcuni stati di avanzamento della ricerca. Per ogni voce della seconda parte (idea, linguaggio e atmosfera) corrispondono alcuni progetti, sistematizzati ed esemplificativi della volontà di testare sul campo alcune questioni desunte da un lavoro più improntato all’appropriazione di strumenti intellettuali. Per ogni progetto (esito come già detto di studi e ricerche condotte all’interno del Dipartimento di Architettura dell’Università degli Studi di Napoli “Federico II”) è stato redatto un breve saggio esplicativo dei temi e degli scenari su cui è stato costruito.

12. Richard Sennett, *The Craftsman*, Yale University Press, New Haven & London 2008, trad. it. di A. Bottini, *L’uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano 2008.

La ricerca ha iniziato il suo sviluppo attraverso l'individuazione, all'interno del denso e complesso tessuto del Centro Antico di Napoli, di modelli, elementi ed invarianti costruttivi e spaziali in grado di avere valore di autenticità e capaci di rappresentare una guida per il progetto di architettura nella città antica stessa e nella città contemporanea, per estensione. Questa analisi, i cui esiti è possibile leggere trasversalmente nell'intera ricerca, è stata fondativa per una conoscenza dei luoghi tale da sviluppare una capacità critica attraverso l'atto del *vedere*.



Napoli.
Via dei Tribunali, Campanile di San Pietro a Majella e Chiesa della Croce di Lucca.

Vedere, ovvero lavorare con la vista per scrivere una storia di conoscenza (l'esperienza del vivere l'architettura) e assimilare informazioni, dati, immagini e spazi. *Vedere* e non *guardare*, perché è proprio dell'atto del vedere utilizzare tutti gli altri sensi per impossessarsi di un *fatto di conoscenza*: capire, riconoscere, ma allo stesso tempo consultare e comprendere (con diversi pensieri uno soltanto, la definizione di quella precisa immagine acquisita), giudicare ed immaginare, incontrare con lo sguardo. Saper vedere e scegliere con lo sguardo, saper selezionare e godere della materia di cui è costruita la storia. Nel corpo della città antica sono racchiusi insegnamenti millenari sul fare, comporre e vivere l'architettura. Come per conoscere e capire i segni e le relazioni delle singole parti del corpo umano è necessaria una conoscenza dell'organismo nella sua complessa totalità, così per comprendere l'essenza propria di ogni singolo edificio è necessaria una conoscenza il più possibile comprensiva dei luoghi e dello spazio nella loro non frammentarietà. Da questo continuo studio sul corpo stesso della città, l'obiettivo della ricerca è stato sempre più chiaro, ed è emersa la necessità di delineare quali fossero da un lato i temi principali della composizione architettonica capaci di costruire quella *continuità*, non soltanto linguistica, ma soprattutto ideale e concettuale (base della comunicazione architettonica al di fuori di altri codici linguistici) e dall'altro quale potesse essere, nella condizione contemporanea, una possibile strada da percorrere per una felice integrazione tra gli strumenti tradizionali dell'analisi urbana e la sensibilità contemporanea del concepire l'architettura della città.

Per il primo nodo problematico (circa i temi/lemmi *idea* e *linguaggio*) è stata utilizzata una metodologia deduttiva e classificatoria: partendo dalla scelta e dall'analisi interpretativa di differenti serie di edifici costruiti sono state individuate quali potessero essere le invarianti sia teoriche e concettuali che fisiche (materiche) e costruttive capaci di generare sintetiche categorie

cognitive entro cui restringere il pensiero che è alla base della costruzione del corpo dell'architettura. La classificazione è di per sé un'azione limitativa, selettiva ed elusiva, che trova precisa ragione d'essere proprio nella specifica maniera del pensare architettura da parte degli architetti stessi. Categorizzare per classificare ovvero impadronirsi di una realtà complessa. Due le categorie/temi genealogici: l'idea ed il linguaggio. Il *cosa* ed il *come* del fare architettura nel corso della storia dell'uomo, sono il centro di questa indagine, dalle forme contemporanee agli archetipi e viceversa attraverso una possibile chiave di lettura *filogenetica* sulla scia dell'interpretazione lorenziana dell'evoluzione del linguaggio con l'uomo.

Per il secondo (*atmosfera*) si è scelto di utilizzare una metodologia analitica tipica della contemporaneità, ovvero costruire una narrazione sinestetica attraverso l'utilizzo di immagini, cercando di descrivere e così facendo classificare: *compito di ogni scelta è infatti quello di descrivere i fenomeni particolari che hanno luogo nel mondo dell'esperienza e quindi stabilire principi generali che ne permettano la spiegazione e la previsione*.¹³ Descrivere e classificare fenomeni urbani per impossessarci di quel dato di conoscenza sensibile e fuggevole che qui, riferendoci ad una definizione di contemporaneamente filosofica ed architettonica contemporanea, chiameremo *atmosfera: un prius qualitativo-sentimentale, spazialmente effuso, del nostro incontro sensibile con il mondo*.¹⁴ Ricercare uno strumento classificatorio, in questo caso, capace di essere adattabile a condizioni urbane, e spaziali in genere, differenti ed eterogenee, per poter così rispondere ad una chiara esigenza di oggettivazione di una variabile costitutiva dello spazio architettonico: l'identità dei luoghi. In risposta alla contemporanea tendenza tipica dell'epoca della

tecnica, di per sé faustianamente convinta che debba essere fatto e realizzato tutto ciò che tecnicamente può essere fatto [...] bisogna ritrovare i fondamenti disciplinari del proprio fare, per avvedersi che nelle più antiche radici delle professioni del costruire agisce essenzialmente un dovere della cura [...] necessario per respingere con fermezza le interpretazioni del contemporaneo espresse in termini di epoca 'post-architettonica', sullo sfondo di un presunto e globale 'junk-space', visioni cinicamente complici del degrado, contro cui sembrerebbe vano combattere.¹⁵

Una importante considerazione a monte dell'intera ricerca riguardo l'utilizzo che nel corso del testo si è fatto della filosofia e della linguistica: questo studio non intende ne pretende di essere uno strumento teleologicamente teso ad occupare un posto in queste discipline ma da queste ha tratto, strumentalmente, posizioni necessariamente ricondotte ad un discorso *architettonico*. Molteplici saranno gli errori di ricostruzione filologica di certi riferimenti così come molte saranno le lacune dovute, come spesso accade, alla mancanza di approfondimento rispetto a talune problematiche che agli occhi di un lettore attento potranno risultare inaccettabili.

Questa ricerca viene presentata alcuni mesi prima dell'apertura della quattordicesima Biennale di Architettura di Venezia curata da Rem Koolhaas. La mostra, intitolata "*Fundamentals*", trova, almeno a livello embrionale e per quanto si può supporre dalle dichiarazioni del direttore, una sorta di continuità critica con la precedente edizione "*Common Ground*", curata da David Chipperfield, mostra tesa ad indagare le relazioni concettuali, linguistiche e metodologiche tra architetti maestri contemporanei, giovani generazioni e riferimenti del passato. L'architetto olandese ha costruito una rassegna "*Elements of Architecture*" nella quale presenterà l'esito di una ricerca

13. Aldo Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città*, 1956-1972, a cura di Rosaldo Bonicalzi, Clup, Milano 1978.

14. Tonino Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Bari 2010, p.7.

15. Nicola Emery, *Progettare, costruire, curare*, Edizioni Casagrande, Bellinzona 2010.

condotta in collaborazione con l'Harvard University incentrata sull'essere e sul significato degli elementi fondamentali dell'architettura. Un'azione tesa, attraverso un'indagine storica della consistenza fisica dei fondamentali, a riflettere sulla condizione dell'architettura contemporanea.

L'architettura - nota Koolhaas durante la conferenza stampa di presentazione della Biennale - *ha subito perdite e un susseguirsi di cancellazioni tali da far riconsiderare la concezione occidentale-centrica del fenomeno architettonico globale. Tutti possono costruire dovunque e ovunque, si costruisce in una sorta di neo International-style partendo anche da condizioni storiche e sociali molto diverse. La postmodernità del capitalismo avanzato è dunque finita in un imbuto anche se sopravvivono elementi di stili nazionali in forme meno visibili, assorbendo la modernità e traducendola in progresso senza qualità.* Nella mostra "Elements of Architecture" il direttore della Biennale racconta di aver voluto compiere una riflessione enciclopedica sull'importanza che gli elementi hanno avuto nella costruzione dei luoghi e non un'analisi strutturalista delle forme.

La proposta analitica interpretativa del fenomeno architettonico esito della ricerca qui introdotta, strutturata partendo dal considerare l'architettura come *filogeneticamente* connessa all'evoluzione dell'uomo, attraverso una serie di *metafore*, trova un primo possibile riscontro, almeno superficialmente formale, proprio nel solco che inizia a tracciare la Biennale di Rem Koolhaas.



**funda
men
tals**

**biennale
architettura 2014
7.06-23.11**

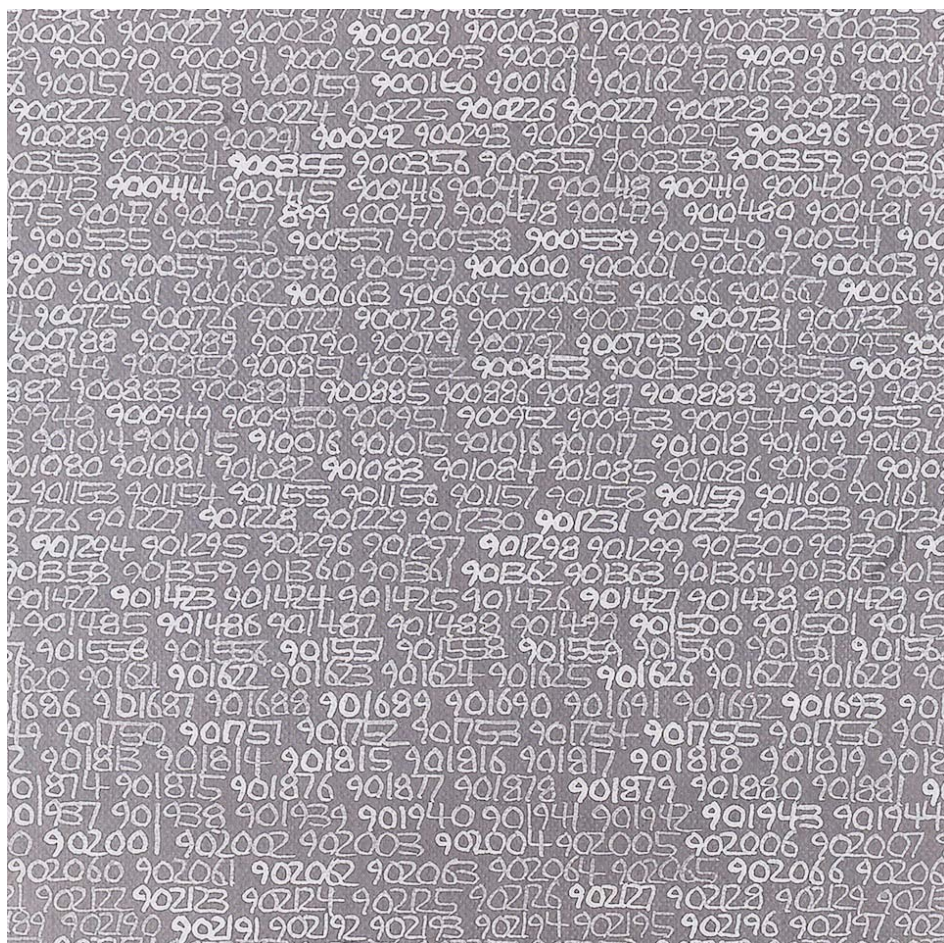
elements of architecture

**floor
wall
ceiling
roof
door
window
façade
balcony
corridor
fireplace
toilet
stair
escalator
elevator
ramp
fundamentals**



prima parte

il metodo



Detail, Roman Opalka.

L'architettura è una disciplina fondata su una conoscenza teorica le cui speculazioni sono limitate da una sua caratteristica intrinseca: la costruzione fisica di un'opera. Fine ultimo dell'architettura come entità ontica è quello di costruire spazi per la vita degli uomini.

Per tale ragione gli edifici e la loro presenza fisica rappresentano i veri maestri da cui è possibile imparare il mestiere dell'architetto: l'architettura, come ogni arte ed in quanto arte, non può che essere appresa attraverso il riconoscimento dell'essenza propria dell'oggetto di creazione con una personale esperienza dello spazio contenuto e contenente, vissuta nell'evidenza dell'esistenza materiale: *la qualità vera di un'architettura si manifesta nella piena e indiscussa dignità dell'esperienza. Una risonanza e un'interazione hanno luogo fra lo spazio e la persona che ne fa esperienza; mi colloco nello spazio e lo spazio si colloca in me. Questa è l'"aura" dell'opera d'arte osservata da Walter Benjamin.*¹

Come ogni conoscenza umana l'architettura è un insieme di regole, fatte dagli uomini per altri uomini, le cui strutture e significati risiedono nei linguaggi capaci di trasmettere tali informazioni. Ogni disciplina ha propri caratteristici linguaggio, tra cui un proprio lessico *scientifico*, un proprio vocabolario tecnico attraverso cui potersi esprimere al meglio. Come Giorgio Agamben ha spesso sottolineato le questioni terminologiche sono essenziali tanto che *la terminologia è il momento poetico del pensiero.*²

L'architettura è una delle rare discipline il cui campionario terminologico compone il linguaggio attraverso cui si attua nella comunicazione verbale, escludendo i lemmi provenienti

[Un vocabolario dal visibile.](#)

1. Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, John Wiley & Sons Ltd., 2009, trad. it. di Matteo Zambelli, *La mano che pensa*, Safarà Editore, Pordenone, 2014, p. 103.

2. Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, I sassi nottetempo, Roma 2006, p.5.

dall'architettura classica, come chiaramente messo in luce da Summerson,³ è stato in gran parte mutuato da altre discipline, ricercando possibili contaminazioni dei termini per adattarli a specifiche necessità comunicative; *se non fosse esistita l'architettura classica* - scrive Cesare Brandi - *dove c'è l'illusione di un codice con una nomenclatura precisa, e quindi dalla parola si crede potere risalire al segno architettonico, non sarebbe stato possibile neanche tentare di ipotizzare un segno architettonico.*⁴ Molteplici potrebbero essere gli esempi: *tettonica* proviene dalle scienze della terra, *tensione* trova il suo primo significato nella fisica di base, *carattere* nella psicologia, termini quali *storia*, *memoria* e *verità* sono al centro di difficili studi semantici-interpretativi che spaziano dalla filosofia fino alle scienze neurologiche. Il libro "*Parole ed edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*" di Adrian Forty⁵ compie con efficace comunicativa una riflessione molto completa e felicemente complessa su alcuni dei termini più utilizzati nel parlare di architettura.

È chiaro che questa assenza di un riconoscimento linguistico inequivocabile, opposto ad esempio all'apparente precisione del lessico matematico o ingegneristico, crea quell'aurea di variabilità che induce l'opinione comune a considerare l'architettura come una disciplina fondata sulla sensibilità propria dei singoli attori coinvolti nella creazione artistica del fare architettura, il linguaggio ha la capacità di conformare le opinioni. L'architettura è la scienza che si occupa della costruzione dello spazio: il fenomeno artistico è quella

componente strumentale attraverso cui è possibile la significazione di una data estetica, segno incontrovertibile del tempo della creazione, necessario ad ancorare ogni opera in una data epoca. Creare, verbo il cui fascino risiede nella profondità della storia dell'uomo, non trova posto all'interno del nostro vocabolario architettonico; useremo quindi il *sinonimo* più appropriato, *trasformare*, come dice Alvàro Siza «*Gli architetti non inventano nulla, trasformano la realtà*».⁶

La trasformazione è il principio fondativo e costruttivo di ogni sistema artificiale. Ad ogni sistema corrisponde una data struttura, ovvero *un sistema di trasformazioni che comporta delle leggi in quanto sistema (in opposizione alle proprietà degli elementi) e che si conserva o si arricchisce grazie al gioco stesso delle sue trasformazioni, senza che queste conducano fuori dalle su frontiere o facciano appello a elementi esterni.*⁷

Gli edifici sono insieme di strutture attraverso cui si trasformano i luoghi, genealogicamente connessi alla giustapposizione di elementi nati dalla trasformazione della materia: così si conforma lo spazio antropizzato.

Gli studi linguistici hanno trovato ampio spazio di applicazione all'interno della cultura architettonica, specialmente in quella italiana degli anni cinquanta e sessanta del novecento, attraverso gli studi semiotici che hanno caratterizzato scuole dall'eco internazionale: attori di tale scenario culturale sono stati, tra gli altri, Giovanni Klaus Koenig e Italo Gamberini, Umberto Eco, Cesare Brandi, Manfredo Tafuri, Renato De Fusco,

3. John Summerson, *The Classic Language of Architecture*, Methuen & Co. Ltd, Londra 1963, trad. it. di L. Moscone Bargilli, *Il linguaggio classico dell'architettura*, Einaudi, Torino 1970.

4. Cesare Brandi, *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino 1974.

5. Adrian Forty, *Words and Buildings. A vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson Ltd, Londra (UK) 2000 trad. it. di Monica Turci e Marco Zecchi, *Parole ed edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Edizioni Pendragon, Bologna 2004.

6. Alvaro Siza cit. in Kenneth Frampton, "introduction", in *Labour, Work and Architecture: Collected Essay on Architecture and Design*, Phaidon Press, London, 2002, p. 18, in Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, John Wiley & Sons Ltd., 2009, trad. it. di Matteo Zambelli, *La mano che pensa*, Safarà Editore, Pordenone, 2014, p. 16.

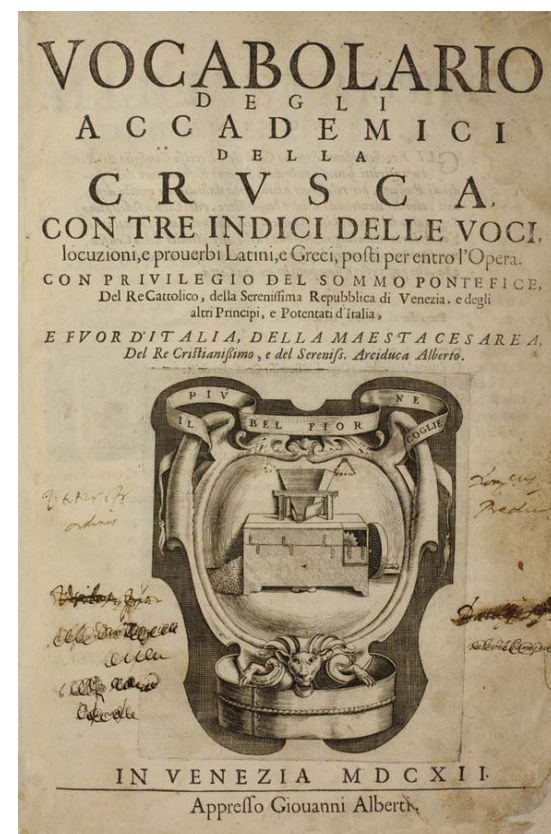
7. La definizione è di Jean Piaget in Carlos Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Città Studi Edizioni, Torino 1990, p.105.

Emilio Garroni.⁸ Ma come Adrian Forty nota sintetizzando con precisione Ferdinand de Saussure e Charles Peirce - padri fondatori della filosofia dei segni rispettivamente in Svizzera e negli Stati Uniti - la semiotica *non è interessata a quello che le cose significano, ma a come si forma il significato; fondamentale è la loro affermazione che tutte le attività umane sono conformi a un modello linguistico di significazione.*⁹ L'architettura è subito sembrata un campo di applicazione esemplare delle teorie semiotiche, per testare la validità dei modelli proposti, poiché, mentre il linguaggio verbale ha come fine ultimo la comunicazione di un messaggio, quindi di un segno, l'architettura ha come finalità quello di servire l'uomo formando spazi per specifiche funzioni. Da questo muoverà Roland Barthes, ed Umberto Eco con lui, definendo la funzione di un oggetto come il significante di quell'oggetto tramutandosi sulla base dell'uso in segno di quella funzione. Rintracciare il limite di applicabilità dei modelli linguistici e la propria conformabilità a manufatti i cui scopi primari non sono comunicativi bensì funzionali è stato un problema centrale di queste ricerche.

La comprensione degli elementi dell'architettura e dei suoi materiali, della composizione dello spazio e delle sue caratteristiche fisiche, attraverso una classificazione della terminologia caratteristica del *linguaggio architettura* è stato invece l'obiettivo di questa ricerca, tesa verso una possibile riduzione culturale circa alcuni aspetti comunicativi dell'architettura. Tale fine è stato perseguito attraverso una

8. come riportato in nota 67 nel già citato "L'architettura come linguaggio" in "Ponti sull'Atlantico" di Ernesto R. Rispoli, Quodlibet, Macerata, 2012, p.29, nel numero 429 di "Casabella" dell'ottobre 1977 è offerto un sintetico quadro degli studi semiotici in Italia e gli sviluppi successivi attraverso una rassegna antologica di brevi scritti dal titolo *Architettura e linguaggio* a firma di molti dei protagonisti del dibattito tra cui: Omar Calabrese, Ugo Volli, Roland Barthes, Galvano della Volpe, Umberto Eco, Bruno Zevi, Max Bense, Geoffrey Broadbent, Manfredo Tafuri, Christian Norberg-Schultz, Tomàs Maldonado, Diana Agrest e Mario Gandelsonas, Peter Eisenman, Cesare Brandi, Giovanni Klaus Koenig, Emilio Garroni, Renato De Fusco e Maria Luisa Scalvini.

9. Forty, *op.cit.*, p.83.



possibile classificazione del costruito: *le opere che si pongono il problema di una classificazione degli elementi dell'architettura rispondono all'esigenza più generale di porre un fondamento logico all'architettura, di porre quindi delle condizioni distaccate e obiettive per la sua conoscenza.*¹⁰ Riaffermando attraverso metafore interpretative che l'architettura possa

10. Giorgio Grassi, *La costruzione logica dell'architettura* (1967), Franco Angeli, Milano 2008, p.48.

essere strutturalmente compresa come un linguaggio, tesi già ampiamente discussa tra gli altri da Giovanni Klaus Koenig,¹¹ rifletteremo su quali possano essere i significati profondi soggiacenti alla fisicità del corpo degli edifici, ovvero la capacità comunicativa dell'architettura nella sua consistenza visibile.

Uno strumento indispensabile alla comprensione di una lingua è fuor di dubbio il vocabolario. Volume di dimensioni significative, rispetto a quelle di altri libri, fitto e denso per contenere la maggior quantità di informazioni in uno spazio particolarmente ridotto, il vocabolario è un oggetto alchemicamente attraente: in un solo libro si trovano raccolte informazioni segniche e semantiche di un'intera lingua, la maggioranza assoluta dei termini che la compongono. Secoli di storia di una civiltà sono riflessi nelle parole che costruiscono la lingua usata da quel popolo ed il vocabolario ne è custode. È di assoluta evidenza ad ogni persona che ha dovuto studiare lingue diverse da quella madre che il vocabolario, da solo, non può essere mezzo sufficiente per assorbire ed impadronirsi di tutte le informazioni necessarie alla comprensione e all'utilizzo di una lingua. L'organizzazione del vocabolario non induce all'apprendimento della struttura della lingua ma solo alla conoscenza puntuale degli elementi che la compongono. La catalogazione messa in opera nei vocabolari segue un criterio analogico: le parole seguono l'ordine alfabetico, ovvero per somiglianza dei segni, non dei significati. Una parola segue un'altra per lievi modificazioni dei segni che le compongono. Nel vocabolario della lingua italiana¹² alla parola *casa* (s.f. edificio suddiviso in stanze o in appartamenti) segue *casacca* (s.f. giacca ampia e lunga chiusa sino al collo). Una sequenza analogica scevra in maniera assoluta dai significati delle parole e dalle proprie possibilità comunicative: motivo sostanziale per

cui è impossibile apprendere una lingua con il solo utilizzo di un vocabolario. La mente dell'uomo non è in grado di creare insiemi semantici attraverso un apprendimento mnemonico di sequenze analogiche. Ma, per la comprensione del fenomeno architettonico, è interessante notare come la possibilità di creare catene analogiche (per cui la cui struttura dei vocabolari è paradigmatica) possa rappresentare un ordine estremamente utile. La comparazione delle nozioni - scrive Giorgio Grassi - *è la tecnica più semplice ed elementare che entra nel lavoro di analisi: la comparazione rappresenta infatti l'attuazione stessa del metodo critico, il tipo di elaborazione su cui il metodo critico si è costruito. Alla base di ogni lavoro critico sta un'operazione di confronto ed è quasi esclusivamente a questa tecnica conoscitiva che si riferiscono le descrizioni. [...] Dalla comparazione delle nozioni in architettura si deducono infatti ad esempio quegli elementi dell'architettura che sono caratterizzati da una maggiore stabilità formale, la comparazione costituisce cioè la base stessa su cui si costruiscono le classificazioni in architettura* -¹³ per cui è logico definire che la comparazione analogica tra i segni delle opere costruite può rappresentare una possibilità interpretativa del fare architettura utile per la comprensione del fenomeno architettonico stesso.

Il metodo *vocabolario* è estremamente adeguato per l'analisi centro di questa ricerca: *il significato metodico dei dizionari e delle enciclopedie è da considerare nel senso che in essi la definizione di un termine si pone sempre sulla base di esempi concreti. Senza dimenticare però che l'efficacia teoretica di quegli esempi consiste proprio nel loro essere isolati, tratti fuori dal contesto delle loro esperienza, e nel fatto che viene attribuito loro un significato più generale.*¹⁴ La comparazione di un numero limitato e scelto di edifici sarà la possibilità di costruire insiemi semantici da cui estrapolare invarianti capaci di caratterizzare

11. cfr. Giovanni Klaus Koenig, *Analisi del linguaggio architettonico*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1964.

12. De Mauro T., *Il dizionario della lingua italiana*, Paravia, Torino 2000.

13. Grassi, *op. cit.*, p.36.

14. Grassi, *op. cit.*, p.56.

un preciso pensiero riguardo l'architettura ponendo in stretta relazione il costruire con il pensare ed il parlare *architettura*. L'ordine di tale catalogazione, come nel vocabolario per le parole, è quindi dato dall'analogia dei segni ovvero dalla decodifica delle infinite possibilità di giustapposizione degli elementi che costruiscono l'architettura, unici segni tangibili dell'evidenza comunicativa dell'architettura stessa.

Una frequente sovrapposizione di parole, che porta a confondere significati ed ad identificare oggetti con altri, lega insieme il destino del termine vocabolario con quello di un'altra struttura letteraria: il dizionario. Spesso si confonde l'uno con l'altro, in effetti sinonimi nella lingua comune. Eppure una radicale differenza è alla base dei due modelli: mentre il vocabolario è una struttura analogica, un susseguirsi di termini incatenati attraverso differenze di segni, nel dizionario, testo la cui struttura è molto più complessa poiché meno intellegibile attraverso meccanicismi visivi, è espressione di una metodologia di catalogazione logica, ovvero basata su una chiara individuazione semantica posta alla base del lavoro di selezione. Esistono dizionari medici, storici, letterari, architettonici, ecc.: il dizionario è la volontà di sintesi da parte di un autore rispetto ad una disciplina o branca del sapere. Mentre il vocabolario è il luogo dove rintracciare informazioni riguardo al significato proprio di un termine in una lingua, nel dizionario è possibile riconoscere il significato di quel lemma in relazione ad uno specifico contesto nel quale è inserito per volontà dell'autore: non più astrazione dell'elemento dal tutto bensì conoscenza dell'elemento in quanto fondamentalmente immerso all'interno di un dato contesto interpretativo. Il dizionario non è lo strumento in cui è possibile individuare il significato *puro* di un termine, come scrive Adrian Forty *i significati non sono qualcosa che possono essere scoperti nello stesso modo in cui si controlla una parola su un vocabolario. Il dizionario non si occupa delle cose, bensì dell'incontro con esse ed è soprattutto utile come*

*strumento per organizzare quelle esperienze che sono importanti per la formazione di un linguaggio.*¹⁵

È evidente che la volontà di presentare un dizionario di architettura risiede nel voler condividere una visione del mestiere che affonda le radici in un terreno specifico e ben circoscritto. La costruzione di categorie interpretative è funzionale all'espressione di una data lettura della realtà. Gli edifici, in quanto insiemi finiti, poiché composti da finiti elementi nello spazio di un luogo preciso, possono essere definiti, per quanto la fantasia e l'immaginazione di arditi autori possa cimentarsi, e per quanto labili possano essere i limiti interpretativi del linguaggio utilizzato per descriverli, in un numero finito di categorie. Questa ricerca si fonda quindi su una metodologia di catalogazione analogica, base discretizzante attraverso cui è stato possibile definire un numero limitato di serie di edifici i cui elementi utili alla classificazione sono stati riscontrati nelle permanenze di dati elementi fisici costruttivi o spaziali costruendo un lavoro che fosse il più possibile ancorato ad un dato di realtà scevro da sovrastrutture culturali complesse, capace di strutturare un dialogico raffronto sui termini del progetto di architettura che ponga al centro del discorso il *fare*.

15. Forty, *op.cit.*, p.15.

Quello che prima avveniva nell'agorà, nel foro e nelle terme, quello che poi si realizzava nelle piazze medievali e avanti alle cattedrali, fra le colonne, sugli scalini, sotto i portici, nelle basiliche e perfino dentro le chiese, e cioè i rapporti umani, commerciali, d'affari, chiacchiere, comizi e rivoluzioni politiche, trionfi, processioni, giochi dei gladiatori, sacre rappresentazioni, carnevale e luminarie, beffe ed esultanza popolare, esecuzioni capitali: tutto questo cesserà a poco a poco. Il dialogo non c'è più. C'è un impersonale 'committenza' che sceglie l'architettura e gli fornisce, già 'redatto' negli uffici stessi, un programma, sulle basi di un'operazione che, quando non è solo burocratica, significa che c'è, aggiunta, una qualche 'speculazione'. [...] Ma chi cerca di gridare, di ristabilire il dialogo? Nessuno, non c'è nemmeno una voce nel deserto. Gli architetti si chiudono, aprendosi alle astrazioni. Evadono, si alienano, protestano attraverso manifestazioni di fantaurbanistica, divertendosi infantilmente con le cose serie.

Ludovico Quaroni

La città antica è un luogo fisico entro cui è possibile riconoscere molti dei temi centrali per il progetto di architettura. All'interno del corpo della città antica, ogni problema sembra potersi risolvere, trovando riparo in quelle pietre, stratificate e silenti. Schiacciate dal peso della storia, sorrette dalla vita degli uomini. La conoscenza dei fatti urbani contenuti nella città antica influisce significativamente sulla formazione dell'*esperienza dell'architettura* dando a studenti ed architetti gli strumenti per inquadrare la storia all'interno di una visione diacronica e identitaria, mai come astratta narrazione dei fatti e degli elementi, affinché si possa riflettere, per dirla con Aristotele, sulla *sostanza* e non sugli *accidenti*.

Imparare
dalla città antica.

Osservando la forma e le immagini delle città contemporanee europee, in special modo quelle italiane, è evidente che la loro struttura attuale, spesso, è composta da una serie di luoghi la cui forma urbana è stata definita, negli ultimi sessant'anni, senza un'idea generatrice capace di determinare condizioni di vita in grado di mettere in opera valori e specificità identitarie. Elementi sorretti da quell'energia vitale che invece caratterizzava le originali matrici, ovvero i nuclei storici intorno ai quali le città stesse sono nate e si sono sviluppate. Effetto, riflesso spontaneo, è l'evidente vuoto strutturale nel quale si trova la cultura architettonica ed urbanistica contemporanea. *Civitas est communitas perfecta unde inter omnes communitates humana ipsa est perfectissima* (San Tommaso d'Aquino); la città antica è la sommatoria delle idee di città che, stratificatesi nello spazio e nella materia, rappresentano, per la contemporaneità, la migliore lezione in materia di composizione urbanistica.¹ E la matrice ideale entro cui risiede l'origine della città è il principio fondativo dell'essere stesso dell'architettura. In principio l'*idea*.² Il futuro della città contemporanea è strettamente vincolato

1. cfr. Marcel Poete, *La città antica: introduzione all'urbanistica*, Einaudi, Torino 1958.

2. cfr. Joseph Rykwert, *L'idea di città* (1976), Adelphi, Milano 2002.

a quali cambiamenti avverranno nelle originali matrici, significandone, non soltanto il loro circoscritto ambito ma la totalità delle trasformazioni che daranno vita a nuove forme dell'abitare lo spazio costruito. Tornare quindi a studiare, scoprire attraverso l'osservazione *i caratteri delle matrici e le modalità del loro intersecarsi reciproco nel dar luogo a un tessuto*,³ il senso e la dimensione dello spazio e gli elementi, le invarianti, capaci di essere linfa per nuove idee di architettura, per rigenerare la città contemporanea. Valori che, in relazione al *tempo nuovo*⁴ riescano ad innescare processi di trasformazione e metamorfosi di tessuti e spazi urbani in vista di nuovi assetti sociali, civili e culturali.

La città antica è da decenni campo d'azione di studiosi i quali, attraverso una cospicua serie di ricerche, hanno definito metodologie di indagine degli elementi e delle invarianti che hanno caratterizzato l'evoluzione e la struttura della città. Tra tutti *"I problemi metodologici della ricerca urbana"*⁵ di Aldo Rossi rappresenta una sintetica quanto esaustiva struttura dentro la quale è possibile rintracciare i tasselli necessari ad una comprensione panottica del manufatto urbano. La tradizione italiana conserva un assoluto primato riguardo tali

ricerche;⁶ pur tuttavia negli ultimi tre decenni si è riscontrato un significativo arresto dell'interesse scientifico verso tali problematiche e soprattutto non si è mai del tutto verificata una profonda integrazione tra gli intendimenti programmatici ed una reale pratica del costruire. È viva quindi la necessità di ricostruire un percorso interpretativo della città e dei suoi fatti attraverso nuove possibili varianti conoscitive.

La città antica è una chiara configurazione *rigorosamente definita di strade, piazze, edifici pubblici e privati*⁷ di cui *la percezione del confine dell'abitato rende riconoscibile l'unità del costruito, la cui stessa apparenza fisica testimonia un tempo passato nel quale altri uomini, prima della generazione contemporanea, hanno dato vita ad un progetto la cui durata si è dimostrata superiore a quella delle loro vite individuali, e garantisce quindi anche alla generazione presenti di appartenere ad una collettività con una sorta di vita autonoma indipendente da quella degli individui che ne fanno parte offrendo il comfort psicologico che ci aspettiamo dalla appartenenza ad un gruppo con una propria consolidata tradizione di simboli e valori, non immediatamente ridiscutibile dal capriccio dei singoli o di una generazione.*⁸ La struttura della città antica è una realtà fisica materiale nella quale civiltà di differenti epoche si sono adeguatamente riconosciute.

I rapporti della città antica trovano un equilibrio palese solo alla presenza della vita dell'uomo. Unità di misura univoca. Dall'antropomorfismo della classicità ad un funzionalismo

3. Giancarlo De Carlo, *Nelle città del mondo*, Marsilio Editori, Venezia 2002.

4. *"Il tempo nuovo è una realtà; esso esiste indipendentemente dal fatto che lo accettiamo o lo rifiutiamo. Ma esso non è né migliore né peggiore di qualsiasi altro tempo. Esso è semplicemente un dato di fatto [...]. Decisivo sarà solo il modo in cui noi ci faremo valere in questa situazione. Solo a questo punto cominciano i problemi spirituali. [...] Il fatto che produciamo dei beni, e quali mezzi usiamo per produrre, non significa nulla da un punto di vista spirituale. Che costruiamo edifici alti o bassi, con acciaio o con vetro, non ha importanza dal punto di vista del valore di questa architettura [...]. Ma proprio il problema del valore è decisivo"* Ludwig Mies van der Rohe, *Gli scritti e le parole*, a cura di Vittorio Pizzigoni, Einaudi, Torino 2010.

5. Aldo Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città*, 1956-1972, a cura di Rosaldo Bonicalzi, Clup, Milano 1978.

6. Al già citato testo di Aldo Rossi rimandiamo alla lettura dello stesso autore di *L'architettura della città*, Città Studi Edizioni, Novara 1966; di Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966; di Ernesto N. Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, a cura di Cesare De Seta, Guida Editore, Napoli 1981; di Ludovico Quaroni, *La torre di Babele*, Marsilio, Venezia 1967; di Giuseppe Samonà, *L'unità architettura-urbanistica: scritti e progetti 1929-1973*, Franco Angeli 1978, solo per citare i più noti e prestigiosi non soltanto per la cultura italiana ma soprattutto per l'influenza esercitata nel campo della ricerca internazionale.

7. Rywert, *op.cit.*

8. Marco Romano, *L'estetica della città europea (1993)*, Einaudi, Torino 2005.

autoctono, proprio di ogni proto-civiltà, la città antica è l'espressione più alta del *kunstwollen* originario. Le parti sono composte in maniera mai casuale ma spesso non progettata. Tutto concorre alla definizione di un corpo unico, coeso e coerente. E proprio come in una composizione metafisica lo spazio tra le cose è l'elemento la cui presenza/assenza significa le singole parti, dandoci l'opportunità di comprendere i *giusti* rapporti e le corrette dimensioni per una città. Tale composizione, fatta di parti singolari ma astraibili solo idealmente, è il più evidente dei valori contenuti nella città antica. Ma tale valore è oggi in balia, principalmente, di due tendenze. Da un lato si registra l'avanzare e l'affermarsi del concetto di *palinsesto architettonico*, che si è saldamente ancorato nella pratica del fare. Nel considerare il *tutto* della città come un insieme di singolarità, da rispettare e conservare in ugual maniera e peso, si elimina aprioristicamente la naturale possibilità di distruzione che è alla base di ogni trasformazione, necessaria per qualsiasi evoluzione. L'intervento di architettura contemporaneo è così racchiuso entro i limiti di una manutenzione tecnologicamente avveduta dimenticando l'insegnamento proprio della città del costruire per il futuro. Dall'altro, è ormai noto che gestioni politiche distratte, interessate alla conservazione *com'era e dov'era*⁹ del patrimonio storico, sono portatrici di valori ed idee gremite di superficialità, fautrici, spesso, di un immobilismo che in certi casi mette in grave pericolo la sopravvivenza dello stesso patrimonio. La figura dell'architetto è così ridotta a quella di un tecnico burocrate. Istanze che si sollecitano vicendevolmente, legate da uno stretto legame di dipendenza. Immaginare la città come un insieme sconnesso di singolarità da *preservare* è esattamente il contrario di quello che appare ed è nella sostanza l'essere della città stessa: *la ragion d'essere della città è [proprio]*

9. Sulle diverse posizioni teoriche ed operative riguardo l'istanza del *com'era e dov'era* Renato De Fusco ha dato un contributo significativo al dibattito, sempre attuale con il testo *Dov'era ma non com'era: Il Patrimonio architettonico e l'occupazione*, Alinea, Napoli 1999.

nella sua continuità.¹⁰ Tali posizioni sono chiaramente figlie del *fallimento della città nuova*, dell'architettura sbagliata e nociva alla vita dell'uomo, che ha incrementato paura per il nuovo e *nostalgia della città vecchia*.¹¹

Per risvegliare un sopito fermento culturale, di cui proprio l'Italia fu culla, intorno ad Ernesto N. Rogers con la sua Casabella-Continuità è utile ribadire concetti la cui attualità è proprio nell'evidenza della loro chiarezza e diretta semplicità, scrive Roberto Pane: *è impossibile ignorare la evidente realtà storica della stratificazione che si è compiuta nel passato, configurando, con i suoi contrasti, l'ambiente che desideriamo salvare, ed il negare che altrettanto possa e debba avvenire anche nel presente. L'inserimento di forme nuove nella città antica non potrebbe non aver luogo anche se le norme di tutela ed il più rigoroso rispetto venissero osservati. Ma perché questo avvenga nel modo migliore è necessario che l'ambiente sia sentito come un'opera collettiva da salvare in quanto tale; e cioè non come integrale conservazione di una somma di particolari secondo che si intende la conservazione di una fabbrica singola ma come rapporto di masse e di spazi che consenta la sostituzione di un edificio antico con uno nuovo purché esso sia subordinato al rapporto suddetto*.¹²

Il tratto distintivo delle nostre città, il fascino sublime dello spazio costruito, deriva indiscutibilmente dalla giustapposizione di elementi fisici che nel tempo si sono stratificati l'uno sull'altro, creando equilibri inattesi e realtà di vita uniche. L'uso si è sostituito alla funzione e le antiche costruzioni hanno subito continui cambiamenti manifestando in atto la loro vera flessibilità. La struttura materiale del costruito è in continuo divenire, plasmandosi e adeguandosi alle differenti necessità dell'uomo, non alterando la loro originale natura ma accogliendo, secolo dopo secolo lo scorrere della vita. *La città*

10. Poete, *op.cit.*

11. Roberto Pane, *Città Antiche, Edilizia Nuova*, La Nuova Italia, Firenze 1959.

12. Pane, *op. cit.*

antica era bella. È possibile parlare di un'opera d'arte collettiva nel senso che essa presenta tutte le caratteristiche "strutturali" dell'opera d'arte - scrive Ludovico Quaroni - ed è il risultato della collaborazione, a vari livelli di "coscienza", di molte, quasi tutte spesso le persone che la città hanno governato, disegnato, costruito, abitato e criticato in un periodo di tempo assai lungo, per secoli addirittura nella maggior parte dei casi. C'erano intanto, nella città antica, il rispetto delle tre "componenti" vitruviane dell'architettura. Detto in altro modo, la progettazione di un edificio come di una città non soltanto teneva conto degli aspetti funzionali, tecnologici ed estetici delle singole parti e dell'insieme. Ma contemporaneamente tali aspetti in modo da realizzare un immediato, diretto, pregnante rapporto fra loro, così che uno aiutasse l'altro, derivasse dall'altro, e comunque non fosse possibile separarlo dall'altro se non attraverso la forzatura d'una artificiosa analisi a posteriori. Forma, mezzi e contenuti non erano cose lontane una dall'altra, quasi nemiche; erano, insieme, l'invenzione architettonica e lo "specifico" architettonico. Seguendo la spinta interna della creazione, l'architetto esprimeva la sua idea, la sua visione del mondo, forzando la realtà urbana che l'aveva preceduto, risolvendo l'insoluto problema che gli urgeva dentro di dare insieme un nuovo spazio per nuovi modi di vita, un nuovo modo di costruire, più adatto a realizzare quegli spazi, una nuova forma espressiva risultante da tutte queste cose insieme ma anche tale da chiarire e sottolineare con nuovi "segni" architettonici e con l'aiuto delle altre arti "figurative", diventate architettura, quei contenuti più vasti, culturali, politici, intellettuali, umani, che l'avevano mosso in quella direzione. Il modo di lavorare dell'architetto, il modo di comporre, era un modo globale, e il rapporto fra cultura e architettura pieno, completo; l'idea di organismo era così cosciente in tutti, e nel tempo stesso alla stato istintivo, che ogni trasformazione, ogni aggiunta che veniva fatta era controllata spontaneamente, nel senso che c'era in tutti l'idea, anche formale, della città, e che le operazioni più umili, anche, si giovavano di una tradizione sviluppata tanto

lentamente nel tempo da essere pienamente comprese e ripetute "spontaneamente" da ognuno. Ma c'era anche nella città antica una reale struttura architettonica. Gli edifici, le varie parti cioè che la costituivano, non pretendevano essere soltanto ognuna, e per se stessa, una struttura, ma ciascuna dipendeva dalle altre, e non poteva essere quello che era se non in virtù della sua relazione, e nella sua relazione colle altre.¹³ La città antica è l'insieme delle scene fisse della vita dell'uomo¹⁴, quinte urbane che mai come oggi rischiano di essere distrutte non dall'incuria bensì da un interesse deviato da ragioni che prescindono l'architettura. Attraverso logiche economiche legate allo sfruttamento turistico commerciale il processo di imbalsamazione dei centri storici si sta compiendo, rendendo le città schiave del loro passato. Vi è un'altra alternativa tra città-museo e città emblema, tra la morte per imbalsamazione e la morte per decomposizione?¹⁵ A questo interrogativo categorico posto da Françoise Choay non resta che cercare la risposta proprio all'interno del patrimonio di conoscenza racchiuso nella città antica. Se il nuovo e l'antico non possono sussistere insieme vuol dire semplicemente che tra noi ed il passato si è prodotta una incolmabile frattura; cioè che storia e tradizione di cultura sono parole prive di senso e che il passato può solo fornirci motivi di curiosità archeologica dal momento che esso non giova più ad illuminare il nostro presente. Spetta dunque agli inconcilianti di rispondere a questa legittima obiezione: se i muri vecchi e i muri nuovi non possono sussistere insieme, non potranno nemmeno esserlo quelle cose che trovano in essi una loro immagine inevitabilmente coerente.¹⁶ Bisogna avviare un'inversione di marcia poiché la morte della città antica è il prezzo da pagare per nuove forme di rapporti

13. Quaroni, *op. cit.*

14. Aldo Rossi, *L'Architettura della città*, Città Studi Edizioni, Novara 1966.

15. Françoise Choay, *L'orizzonte del posturbano*, a cura di Ernesto D'Alfonso, Officina Edizioni, Roma 1992

16. Pane, *op.cit.*

*sociali di mobilitazione del corpo, di memorizzazione. Bisogna saperlo. Tuttavia la città storica, come monumento poetico, segna anche, forse l'avvio di altri cammini che conducono, al contrario dei "pastiches" postmoderni, attraverso una pratica posturbana verso la riappropriazione originaria dei valori dimenticati che si chiamavano scala umana, differenziazione anonima, modestia.*¹⁷

La storia del costruito è un'enorme possibilità per conoscere ed apprendere il fare locale e continuare nel tempo a costruire non seppellendo l'identità propria di ogni singola realtà urbana.

Come la coscienza privata è diventata *liquida* così il senso estetico collettivo è andato liquefacendosi alla ricerca dell'immagine usa e getta, stupefacente nell'imminente, incapace di creare continuità tra il passato ed il futuro.

La città antica si presenta come una *entità autonoma di dipendenze interne*.¹⁸ Entità in quanto struttura, nella sua duplice valenza di organizzazione e di modello. Organizzazione chiaramente disegnata da due sequenze di elementi: il tessuto e le emergenze. Una ripetizione sistematica di una serie di possibili variazioni, frutto della modificazione di una classica tipologia residenziale, riempie in maniera ininterrotta la sequenza di spazi generati dalla maglia stradale definendo il tessuto, il pattern della città. Le emergenze, discontinuità, intorno alle quali sono state sancite necessarie differenze spaziali indispensabili alla vita della città, quelle che Rossi chiama *elementi primari* o *focus* per dirla con Quaroni, ovvero *quei punti nodali fortemente riconoscibili [...] salienti anche in senso fisico, cioè per un volume sovrastante il resto [...] o in senso negativo dal punto di vista dei volumi come le piazze, le grandi corti*.¹⁹ La chiarezza esemplificativa dell'organizzazione morfologica della città antica è per i nostri giorni un modello di riferimento: *le*

*due idee di tessuto e di emergenza sono 'opposti' armonici nel discorso architettonico della città, ne rappresentano anzi proprio il necessario andamento dialettico. Una nasce dall'altra, secondo una esatta gerarchia di valori che è in diretto rapporto espressivo con i contenuti delle civiltà che quelle città hanno prodotto.*²⁰

Modello in cui è possibile rintracciare ed immergerci nella comprensione degli elementi fisici e dei valori in essa espressi. Valori e modi di vita *saggi ed ingenui insieme*, regolati da *un'economia produttiva che non escludeva un margine di gioco, di conversazione e di intimità. Era una povera vita, fornita di scarso benessere, ma conservava un alto valore umano e non è ingiusto paragonarla con rimpianto alla ossessionante megalopoli che ha messo molti mezzi a nostra disposizione ma da cui ci siamo lasciati degradare come uomini e che aneliamo di abbandonare non appena la tregua del lavoro ce lo rende possibile.*²¹

Ci troviamo, quindi, di fronte ad una nuova esigenza: rintracciare nella città antica gli elementi necessari per la costruzione di nuova architettura non partendo da assunti teorici o ideali aprioristici, bensì facendo nascere la poetica del fare architettura dalla città stessa. *L'architettura come la letteratura, trova nella stessa pratica ragione il suo valore espressivo* ²² dobbiamo quindi affondare le mani nel denso groviglio di temi contenuti nella stratificazione della città e decostruirli, per poi ricomporli, con un'operazione di riduzione semantica, in un campo ristretto di significati e segni all'interno del processo progettuale. Decostruirli per elencarli e comprenderli in quanto parti singolari componenti una complessa struttura, ma necessariamente ricondotti all'unità, per poter capirne a fondo la loro precisa e netta essenzialità nella definizione dell'identità e dei caratteri specifici del luogo preso in esame.

La città antica è per la cultura europea l'essenza della civiltà,

17. Choay, *op.cit.*

18. Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, University of Wisconsin Press 1961.

19. Quaroni, *op. cit.*

20. Quaroni, *op. cit.*

21. Pane, *op. cit.*

22. Pane, *op. cit.*

espressione di pensiero ed azione dell'uomo, fondamentale necessaria per il futuro non soltanto del costruito ma anche e soprattutto dell'identità collettiva. In questo grave momento di crisi i temi legati allo studio della città e del progetto come strumento per la rigenerazione delle nostre città storiche sono del tutto assenti dallo scenario politico. Proprio dei momenti di crisi è affondare ancor più saldamente le radici nel cuore della terra per non essere sradicati del tutto e perire di fronte all'ingerenza di organismi più forti, più saldamente ancorati alle proprie origini, alle proprie *tradizioni*.



Chiunque (o quasi) può diventare un bravo artigiano.

Richard Sennett

«C'è molto lavoro in questo oggetto», si usa dire contemplando un oggetto ben rifinito e credendo di intuire la cura e la bravura dell'artefice che lo ha creato. Che il nostro lavoro si nasconda davvero dentro le cose che ci riescono felicemente, è un pensiero che ci porta ai limiti della riflessione sul valore di un'opera. Il nostro lavoro starebbe davvero dentro le cose? Talvolta, quando una costruzione architettonica mi colpisce alla pari di un brano musicale, di un'opera d'arte o di un quadro, sono tentato di crederci.

Peter Zumthor

Un buon lavoro artigianale teme sempre l'originalità, ma non ciò che è consueto o la ripetizione, che porta sempre con sé la sua spiegazione.

Heinrich Tessenow

*Parlare e scrivere di architettura assurgono nel processo di formazione della figura dell'architetto una funzione fondamentale: per imparare un mestiere, fatto di istanze che si sollecitano vicendevolmente oscillando tra teoria e prassi, e l'architettura lo è, indispensabile è un continuo e dialogico raffronto tra il testo e l'esercizio pratico. Considerazione che nella sua banale essenzialità è importante a chiarire quale sia la funzione e la finalità di questa ricerca. Le riflessioni qui contenute non sono un'insieme dove rintracciare risposte, bensì uno strumento di problematizzazione e di ricerca delle domande. Questi *Appunti*, sono uno strumento utile per ricercare genesi, sviluppo e intensità di problemi tipici dell'architettura, elencandone possibili declinazioni. Come il vocabolario è lo strumento per la comprensione del significato delle parole che compongono una lingua, non uno strumento per conoscere la lingua, così questo studio potrebbe rappresentare uno strumento per la conoscenza delle istanze fondative dell'architettura sotto specie comunicativa. Per sciogliere dubbi e risolvere problemi di natura pratica non può che sussistere un dato di conoscenza fisica, reale e corporeo: l'esperienza dell'azione. Necessaria a trovare soluzioni e farle proprie. Così come per conoscere ed appropriarsi a pieno di una lingua non esiste altro mezzo che praticarla.*

L'architetto
artigiano.

Scrivere un dizionario di architettura costruito intorno a pochi termini è un tentativo per delineare quali possano essere i fondamentali, nella condizione contemporanea, di una disciplina complessa, come è l'architettura, alla ricerca di un sapere che possa essere il più ampiamente condiviso da una comunità. La difficoltà nel rintracciare quali parole possano supportare tale carico di aspettative concettuali è stata fugata attraverso un riconoscimento, potremmo definirlo etimologico, del mestiere dell'architetto. Alla ricerca delle *origini*. Idea, linguaggio e atmosfera: tre temi, tre assoluti che includono nel loro campo semantico le radici del fare architettura. Dall'idea

alla costruzione tutto passa attraverso una decisiva scelta linguistica, dalla volontà formale alle scelte tecniche strutturali e costruttive, necessaria affinché si possa definire un chiaro carattere, una data atmosfera dello spazio. Termini (idea, linguaggio e atmosfera) che rimandano ad una concezione del mestiere dell'architetto come di un artigiano, di colui il quale agisce con arte, conosce le tecniche e applica queste conoscenze attraverso azioni che si migliorano quotidianamente attraverso quel sapere definito come *esperienza*.

La parola *architetto* deriva dal greco ἀρχή + τέχνη. Αρχή, ovvero *origine*, oltre al significato di *inizio*, *nascita*, veniva usato per indicare anche una posizione di comando, di superiorità. Τέχνη era utilizzato per descrivere le attività del fare, tra cui quelle artistiche. Dall'unione di questi due lemmi deriva un doppio significato: *colui il quale da origine all'arte* e *colui che è il capo, il superiore degli artefici, di coloro che costruiscono*.

In entrambi i casi è chiaro il voler definire il ruolo dell'architetto in una data comunità non soltanto come *colui che da origine alla creazione*, in quanto conoscitore delle tecniche, ma anche come colui che è in grado di *sovrintendere coloro i quali fanno, costruiscono*, in quanto possessore dell'esperienza. *I suoi discorsi* - scrive Paul Valéry di Eupalinos - *e gli atti degli operai si accordavano così felicemente che si potrebbe dire che quegli uomini fossero le sue membra*.¹

È da notare che la radice *ar* di ἀρχή è una parola di provenienza sanscrita il cui significato è *modo giusto, modo appropriato*. Il termine *ar* ha molte affinità genealogiche con un'altra parola sanscrita *rta* (ordine cosmico), più ampiamente diffuso nei testi sacri, matrice da cui deriva *dharma* il cui significato, *il modo in cui le cose sono* (tra gli altri), chiarifica in maniera esemplare il campo semantico del termine *architetto*.

L'architetto è colui il quale sovrintende alla costruzione poiché conosce il modo in cui le cose devono essere fatte perché

è consapevole della loro essenza. Conoscitore esperto dei principi e delle tecniche. Ma come nota Richard Sennett *tutte le abilità, anche le più astratte nascono come pratiche corporee*.² L'esperienza del fare è, a due livelli differenti, causa ed effetto del mestiere dell'architetto: intrinsecamente connessa con l'essenza stessa dell'essere architetti.

L'esperienza è alla base della genesi creativa, *il concetto di esperienza come mestiere comporta di focalizzare l'attenzione sulla forma e sul procedimento, ovvero sulle tecniche dell'esperienza*.³ Essere architetti significa essere capaci di poter compiere un percorso di conoscenza all'interno del mondo del fare, traendo una conoscenza teorica dalla prassi, compiendo un'operazione cognitiva attraverso azioni corporee, *approccio tipico dell'artigiano. Pensare e fare contemporaneamente*.⁴ Per educare a lavorare in questa maniera il ruolo della scuola assume una posizione centrale: *pur troppo, le filosofie educative predominanti continuano a enfatizzare e a valorizzare la conoscenza concettuale, intellettuale e verbale al di sopra della saggezza tacita e non concettualizzata dei nostri processi incarnati. Oggi questo punto di vista persiste nonostante tutte le schiaccianti evidenze di questo catastrofico malinteso, fornite attraverso argomentazioni filosofiche e recenti sviluppi e scoperte nella neurologia e nelle scienze cognitive*.⁵

Richard Sennett spiega come *la pedagogia moderna aborrisce l'apprendimento ripetitivo nella convinzione che istupidisca la mente. Nel timore di annoiare i bambini e desideroso di presentare stimoli sempre diversi, l'insegnante illuminato evita la routine, ma in questo modo priva i suoi allievi dell'esperienza di scoprire il tipo di pratica a loro più consona e di modularla a partire da sé*.

2. Richard Sennett, *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano 2008, p.19.

3. Sennett, *op.cit.*, p.275.

4. Sennett, *op.cit.*, p.47. Queste parole sono pronunciate da Renzo Piano.

5. Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, John Wiley & Sons Ltd., 2009, trad. it. di Matteo Zambelli, *La mano che pensa*, Safarà Editore, Pordenone, 2014, p. 23.

1. Paul Valéry, *Eupalinos o l'architetto*, Mimesis, Milano 2011 (ed. originale 1921), p.17.



Lo sviluppo delle attività tecniche dipende da come è strutturata la ripetizione.⁶ Proprio nell'atto della ripetizione di gesti, azioni e movimenti, attraverso un rapporto intimo che lega il maestro all'allievo, che necessariamente dovranno essere nello stesso luogo e agire simultaneamente,⁷ passano quelle conoscenze scientifiche in grado di strutturare un sapere tecnico fondativo per un mestiere come quello dell'architetto ancorato ad un dato di realtà indissolubile quale quello della costruzione fisica di un'opera: l'acquisizione di un'abilità non si fonda primariamente sull'insegnamento verbale - scrive Juhani Pallasmaa - quanto piuttosto sul trasferimento dell'abilità dai muscoli dell'insegnante direttamente a quelli del discente, attraverso l'atto della

6. Sennett, *op.cit.*, p.44.

7. "L'arte di fabbricare oggetti fisici fornisce spunti anche sulle tecniche che possono conformare i rapporti con gli altri", Sennett, *op.cit.*, p.275.

percezione sensibile e dell'imitazione corporea. Questa capacità mimetica di apprendimento viene oggi attribuita ai neuroni specchio dell'uomo.⁸ La ripetizione è l'azione attraverso cui è possibile strutturare un percorso di conoscenza nel fare: ripetere operazioni per trarne naturali insegnamenti derivanti dall'esperienza. È noto che più volte si ripete un'operazione, più bassa è la percentuale di errore e più alta la possibilità di sviluppare qualità ed originalità attraverso l'oggetto di creazione. L'artigiano con il lento apprendimento delle tecniche sviluppa in maniera inconscia un gusto del ben fatto e una propensione all'immaginazione creativa: questo è vero qualora si eserciti quell'intelligenza tecnica tipica degli artigiani, che si sviluppa proprio attraverso le facoltà dell'immaginazione.⁹ Con questo lento apprendimento attraverso l'esercizio e la ripetizione si maturano le abilità di cui gli artigiani sono orgogliosi, ecco perché la semplice imitazione non procura una soddisfazione durevole: la bravura deve evolvere. Il tempo lento del lavoro artigiano è una fonte di soddisfazione, perché consente alla tecnica di penetrare e di radicarsi, di diventare un'abilità personale. E la lentezza favorisce le attività della riflessione e dell'immaginazione, impossibili sotto la pressione per ottenere risultati veloci. Maturo significa a lungo termine; ci si assicura una padronanza durevole di quella certa abilità.¹⁰

L'architettura, arte del costruire, arte del fabbricare, arte di disporre ed adornare gli edifici, scienza necessaria, gioco sapiente, come la si voglia definire è certo che una tra le prime espressioni artificiali dell'uomo che abita la terra. E porre delle regole di conoscenza certe ad una attività che possiamo definire naturale, intrinseca all'uomo è impresa piuttosto complessa. Ecco perché interviene la pratica del fare, in risposta ad una evidente

8. Pallasmaa, *op. cit.*, p. 15.

9. Sennett, *op.cit.*, p.19.

10. Sennett, *op.cit.*, p.280.

difficoltà comunicativa. Con l'esempio, attraverso i gesti, è più immediata la comunicazione tra gli uomini. Si semplifica l'intero processo di comunicazione: le parole vengono sostituite da azioni, gesti, sguardi e i cinque sensi lavorano sinergicamente per la conquista della conoscenza. La lingua viene così superata e con essa le differenze linguistiche e le incomprensioni tipiche dei linguaggi artificiali, lasciando spazio alla pura trasmissione del sapere. Le abilità, anche le più delicatamente complesse, si sviluppano e si migliorano con l'esercizio e la continua verifica delle capacità nell'esposizione ad una difficoltà, ad un problema. Il fare è il porre in relazione il corpo dell'uomo alla materia, ponendo una sfida alla mente che dovrà, attraverso azioni e strumenti, compiere una modificazione per ottenere un oggetto di creazione. Mani e mente sono uniti nell'atto di creazione (o meglio di trasformazione) sviluppando quell'intelligenza tecnica che è dominio, oltre che del razionalismo, delle facoltà dell'immaginazione. La creazione, e con questo termine usiamo sintetizzare tutte le pratiche del fare, ha ben poco in comune con la creatività. Termine ambiguo e superficiale, *quella parola si porta dietro un carico romantico eccessivo: il mistero dell'ispirazione, le pretese del genio*.¹¹ Nulla a che fare con l'architettura, che affonda il suo essere in un sapere artigiano, capace di essere tramandato attraverso esempio ed azioni.

Un ruolo centrale nella trasmissione del sapere e nell'apprendimento del mestiere è rappresentato dagli strumenti. Le mani sono, per eccellenza, lo strumento attraverso cui l'uomo dà un ordine alla materia, trasformando e definendo nuove forme nello spazio: *la mano dell'uomo è così meravigliosamente formata - scrisse Sir Charles Bell - le sue azioni così straordinarie, è così libera e tuttavia così delicata che non si pensa alla sua complessità come strumento; la utilizziamo anche*

quando tiriamo un sospiro, inconsciamente.¹²

Gli strumenti rappresentano il mezzo attraverso cui l'uomo gestisce le informazioni provenienti dalla mente e le trasforma in base a determinati vincoli prestazionali intrinseci degli oggetti strumentali. Attraverso una conoscenza ed una consapevolezza delle potenzialità di usi e dei limiti di tali strumenti è la capacità dell'uomo di figurarsi le ipotetiche finalità creative. Senza tale conoscenza un percorso di creazione è difficilmente sviluppabile poiché è plausibile che lo strumento si sostituisca all'uomo nell'atto di trasformazione. Nell'epoca contemporanea gli strumenti con un alto valore tecnologico ovvero costruiti ad immagine delle strutture che governano la nostra mente, progettati per essere non soltanto muti operatori, trasformatori di dati in grado di velocizzare un *workflow*, bensì macchine interpretative della volontà dell'uomo, stanno via via riducendo la quantità di materiale di pensiero che deve essere prodotto dalla mente dell'uomo necessario al funzionamento della macchina sostituendo, attraverso strutture interne alle macchine stesse, il virtuale al reale. Calcolatori e computer sono strumenti ormai indispensabili ed insostituibili per il mestiere dell'architetto.

I computer hanno rivoluzionato il mestiere e coloro i quali hanno conosciuto e appreso la professione dell'architetto già immersi nell'era virtuale non possono avere coscienza di che cosa significasse lavorare unicamente con le mani, con strumenti deperibili ma allo stesso tempo difficilmente modificabili, come la carta e l'inchiostro ma *affermare che per disegnare un progetto architettonico il carboncino, la matita, la penna a inchiostro e il mouse del computer sono la stessa cosa e sono intercambiabili significa fraintendere del tutto l'essenza dell'unione di mano, strumento e mente*.¹³ L'avvenuta tecnologizzazione è un fatto, sarebbe da stupidi ribadire la necessità del lavoro manuale

11. Sennett, *op.cit.*, p.276.

12. cit. in Pallasmaa, *op. cit.*, p. 29.

13. Pallasmaa, *op. cit.*, p. 48.

e la supremazia dell'uomo sulla macchina: *sarebbe sicuramente un punto di vista ignorante e pregiudizialmente luddista - nota Pallasmaa - negare i benefici del computer. In uno spazio di tempo estremamente breve [...] ha cambiato la pratica dell'architettura senza possibilità di ritorno.*¹⁴ L'architettura così come la maggioranza assoluta delle professioni con potenzialità operative a scala globale, ovvero il cui possibile svolgimento del lavoro di genesi progettuale può avvenire a Londra mentre la costruzione dell'edificio a Tokyo, non può che far riferimento ad una metodologia procedurale che ha negli strumenti informatici un punto di riferimento imprescindibile. L'utilizzo di strumenti ad alto valore tecnologico nulla ha a che vedere, in vero, con le infinite possibilità che, attraverso la conoscenza dei giusti mezzi e l'affinarsi delle abilità nel loro utilizzo offrono all'architetto che deve e vuole ritrovare una corrispondenza del fare architettura con il capire come produrre qualità. Il termine qualità è molto complesso da spiegare. In assoluto, si riferisce alla natura propria di un oggetto o una persona, accompagnato da aggettivi quali "buona", "cattiva" qualifica in maniera caratteristica un soggetto. Eppure molto spesso nel lessico architettonico comunemente utilizzato si indica come *architettura di qualità* un oggetto architettonico dotato di talune caratteristiche in grado di rappresentare uno standard per un determinato aspetto. La *qualità senza nome*, per dirla con Christopher Alexander, aspetti che possono essere costruttivi, tecnologici, prestazionali, ma il dato che a noi più interessa, e quelli a cui certamente Alexander si riferiva, sono quelli spaziali: *esiste una qualità principale che è il criterio fondativo della vita e dello spirito in un uomo, in una città, in un edificio, o in un deserto. Questa qualità è obiettiva e precisa, ma non può essere definita.*¹⁵ Un'architettura può

essere definita di qualità quando le condizioni spaziali generate dalla composizione dei piani e dei volumi sono in grado di definire un ambiente, diremo meglio un'atmosfera, capace di trasmettere sensazioni di felicità all'uomo. È evidente, ma non qui affronteremo questo argomento, che la costruzione (ovvero la concreta realizzazione di un edificio, erigendo strutture, congiungendo piani e superfici, aprendo finestre...) significa gran parte del risultato finale della gestazione di un'opera in cui è possibile scorgere elementi di qualità. Il fine ultimo dell'architettura è assecondare le reali necessità degli uomini, favorendo le possibilità di scambio umano e favorire lo sviluppo



Tempio Malatestiano,
Leon Battista Alberti.
Modello in gesso.

14. Pallasmaa, *op. cit.*, p. 92.

15. "There is a central quality which is the root criterion of life and spirit in a man, in a town, a building, or a wilderness. This quality is objective and precise, but it cannot be named" Christopher Alexander, *The Timeless way of Building*, Oxford University Press, Oxford 1979, p.19.

di una comunità felice. Come quindi progettare con gli strumenti che la tecnologia oggi ci offre spazi in grado di accogliere la vita dell'uomo senza fratture dovute al *divorzio tra la mano e la testa*? L'uomo, è posizione condivisa, ha una possibilità immaginativa che non può superare i dati di conoscenza già acquisiti nel corso della vita. L'immaginazione come oggi viene definita è la capacità di rielaborazione di immagini, ricordi di vita vissuta e sognata, attraverso cui l'uomo riesce a ridefinire un nuovo campionario di immagini nella propria mente. Tante più sono le sollecitazioni intellettuali e sensoriali a cui un uomo è sottoposto tanto più l'immaginazione ha la capacità di rielaborare documenti racchiusi nella mente. È opinione condivisa che per poter immaginare lo spazio, ovvero qualcosa di impalpabile e immateriale, l'uomo debba necessariamente affidarsi ad uno strumento su cui i sensi corporei possano fare affidamento. Nonostante la necessità degli strumenti informatici sia centrale e primaria nell'organizzazione della professione dell'architetto è imprescindibile, come strumento di formazione della coscienza critica e allo stesso tempo di lavoro, per la genesi di un'opera di architettura lo strumento del modello. Modelli architettonici realizzati a differenti scale (da quelle molto grandi per affinare concetti e selezionare idee fino a quelle molto piccole per definire con assoluta consapevolezza spazi e dettagli costruttivi) rappresentano l'unico possibile strumento attraverso cui, l'architetto *artigiano*, può costruire dentro se stesso un campionario di immagini spaziali attraverso cui alimentare le proprie capacità immaginative.

Un metodo di progettare per immagini, *produrre delle immagini interiori è un processo naturale che tutti conosciamo*, nota Peter Zumthor. *È parte integrante del pensare. Pensare associativamente, selvaggiamente, liberamente, ordinatamente e sistematicamente per immagini, per mezzo di immagini architettoniche, spaziali, colorate e sensuali.*¹⁶

Lavorare con i modelli, strumenti esatti ma non determinati univocamente poiché allusivi di una realtà e non rappresentativi della realtà come invece le immagini prodotte attraverso l'utilizzo della modellazione tridimensionale computerizzata, in quanto imprecisi ed imperfetti stimolano *l'immaginazione a elaborare la capacità di riparare e di improvvisare*,¹⁷ favorendo così una crescita dell'esperienza e dell'elaborazione critica.

Lavorare lo spazio con le mani, toccarlo nella consistenza fisica degli elementi che lo costruiranno, pensare facendo, *il modello materiale tridimensionale parla alle mani e al corpo in modo tanto potente quanto agli occhi, e proprio il processo di realizzazione di un modello simula il processo di costruzione.*¹⁸ Così in maniera indissolubile lo spazio generato sarà intimamente legato all'esperienza dell'architetto artigiano che così sarà arricchito di una nuova esperienza sensoriale, tesoro per la sua immaginazione. E così anche progetti non realizzati potranno rappresentare materiale fondamentale per la crescita e la formazione dell'architetto *artigiano*.

Il computer, così come tutti gli elaboratori informatici come stampanti 3D o macchinari a controllo numerico per la realizzazione di modelli fisici, avvicinano la realtà fisica esterna all'uomo solo in apparenza, poiché i modelli realizzati dalle stesse mani dell'architetto *artigiano* inducono l'uomo ad un dato di conoscenza fisica della consistenza dimensionale di un'opera di architettura, del suo contesto, delle proprie parti, ed in secondo luogo inducono l'artigiano a riflettere maggiormente sulle operazioni da compiere poiché, nella maggioranza dei casi, irreversibili. La mente viene quindi sollecitata e attivata maggiormente poiché stimolata a far bene ovvero il meglio possibile. Attraverso l'utilizzo dei modelli è possibile, quindi, ovviare a quell'aurea di iperdeterminazione equivocamente generata dall'utilizzo di strumenti virtuali, che si è riflessa,

17. Sennett, *op.cit.*, p.19.

18. Pallasmaa, *op. cit.*, p. 56.

16. Peter Zumthor, *Pensare architettura*, Mondadori Electa, Milano 2003, p.57.



inevitabilmente sulla costruzione delle opere di architettura. È incalcolabile la differenza di tempo che richiedeva la realizzazione di un disegno a mano rispetto ad uno prodotto oggi con un software CAD (Computer Aided Drafting), e proprio questa velocità di operare alimenta superficialità e distrazioni, a scapito del raggiungimento della qualità *senza nome*.

Lo strumento del modello non è solo indispensabile per il lavoro quotidiano dell'architetto *artigiano* e per la formazione di una capacità investigativa dello spazio da parte degli studenti architetti, ma, tralasciando tutti gli aspetti legati all'utilizzo dei modelli come mezzo per la comunicazione di un progetto di architettura a committenti o pubbliche presentazioni in adunanze, poiché riguardo quei modelli nulla vale di quello fino ad ora detto, è fondamentale qui ricordare che i modelli sono anche strumento per decifrare, leggere e capire l'architettura costruita. È per uno studioso fonte inesauribile di conoscenza costruire modelli per capire, per entrare negli edifici come un bambino cerca di conoscere e capire un giocattolo aprendolo e rompendolo per conoscere il mistero contenuto al suo interno: lo studioso di architettura deve, attraverso i modelli di architettura, non molto differenti da quelli dell'architetto *artigiano*, costruire

una propria metodologia interpretativa dell'architettura, che via via cambia e si modifica con il crescere dell'esperienza critica, generando metodologie decifratrici sempre differenti. Costruendo modelli genera strutture interpretative, definisce limiti entro cui restringere speculazioni critiche, disegna un preciso racconto di un'opera.

L'architetto *artigiano* ha la responsabilità del costruire spazi per la vita dell'uomo non astraendosi dal quotidiano, non scindendo il processo di progettazione dalla realtà del fare a favore del virtuale, sezionando in una dimensione artificiale fatta di regole e standard, numeri e vettori il progetto di architettura; *l'architettura è un prodotto della mano che conosce. La mano comprende la fisicità e la materialità del pensiero e la trasforma in un'immagine concreta*.¹⁹ Punto di partenza per l'architetto *artigiano* è la determinazione delle qualità spaziali da trasmettere attraverso la costruzione delle opere, attraverso il desiderio di produrre un'opera ben fatta, germe per un futuro sostenibile sia all'interno dello specifico campo limitato dell'architettura che dell'intera comunità entro cui le azioni dell'architettura si attuano e si radicano: *nel corso della storia moderna, la convinzione che il lavoro ben fatto sia il modello di una cittadinanza consapevole andò deformandosi e pervertendosi, per finire nelle vuote e deprimenti menzogne dell'impero sovietico. Fu portata in primo piano la disuguaglianza attestata dal confronto invidioso, che sembrava una verità più attendibile, ma tale "verità" mina alla base la partecipazione democratica. [...] Bisogna quindi recuperare parte dello spirito dell'Illuminismo adattandolo al nostro tempo. Vogliamo che l'attitudine al fare, che è comune a tutti gli uomini, ci insegni a governare noi stessi e a entrare in relazione con altri cittadini su tale terreno comune*.²⁰

19. Pallasmaa, *op. cit.*, p. 16.

20. Sennett, *op.cit.*, p.256.



seconda parte

idea, linguaggio, atmosfera



Il mestiere dell'architetto è strutturato intorno ad una sequenza di azioni, legate le une alle altre da una particolare caratteristica che risiede tanto nell'uomo architetto che nell'opera costruita: le idee. Fin da quando l'uomo ha iniziato a porsi domande su se stesso e sulla realtà, la possibilità di nominare qualcosa di intangibile e di non chiaramente visibile nel mondo sensibile è sempre stata un'istanza viva di interesse ed apprensione allo stesso tempo. I significati della parola *idea* e le connotazioni legate al suo utilizzo ha alimentato un indistricabile groviglio di posizioni culturali. Attraverso una sintetica e non esaustiva descrizione del suo *habitus* cercheremo di delinearne alcuni tratti dei suoi significati, determinando certi limiti al suo campo semantico, per così comprendere il modo di essere della parola *idea* in epoche scelte per decifrare gli usi specifici che derivano da date società nella storia e comprenderli alla luce delle nostre rinnovate necessità.

Idea.

«Che cos'è dunque il tempo? Quando nessuno me lo chiede, lo so; ma se qualcuno me lo chiede e voglio spiegarglielo, non lo so.»¹ Così Sant'Agostino tuona nelle Confessioni, risposta valida, ancora oggi, anche alla domanda *che cos'è un'idea?* Il rapporto tra l'ideazione della costruzione e la costruzione stessa, ovvero tra il pensare ed il fare, in una relazione che non ha delle costanti indiscutibili e perentorie bensì mediate da una molteplicità di fattori è un problema centrale e fondativo per il mestiere dell'architetto riproponendo incessantemente quanto sia vero che, come ci ricorda Nietzsche, *non esistono fatti ma solo interpretazioni*.

Un esaustivo e sintetico studio riguardo la storia dell'idea, molto affine al nostro scopo, è il saggio *"Idea. Contributo alla storia*

La Scuola di Atene,
Raffaello, dettaglio.

1. Sant'Agostino, *Confessiones* XI, 14, 17: 20, 26.

dell'estetica" di Erwin Panofsky.² Molte delle considerazioni svolte in queste pagine fanno affidamento su tale riferimento scelto nel vasto panorama critico interpretativo filosofico per coerenza e compattezza storiografica. La storia della filosofia è stato il luogo culturale necessario entro cui è stato rintracciato un ipotetico significato della parola *idea*; solo la filosofia ha affrontato il problema a livello ontologico, senza perdersi nei meandri delle singole specificità disciplinari, proprio perché la filosofia in quanto disciplina, non servendo a nulla, è il sapere più nobile poiché priva di legami di servitù, come spesso sottolineato da Aristotele.

La parola *idea* deriva dal verbo greco ὁράω, ovvero io vedo [radici del verbo ὁράω (ορα-ιδ-ωπ; par. ὁράω, ὄψομαι, εἶδον)]; da cui la traduzione più frequentemente accreditata di immagine, ovvero costruzione mentale attraverso frammenti del visibile. Il termine εἶδος intende la capacità di vedere con il pensiero, attraverso la mente. Da εἶδος deriva il latino *video* da cui discende nella lingua italiana (senza particolari modificazioni segniche) il verbo *vedere* (io *vedo*). La radice semantica del termine ὁράω (io *vedo*) è la stessa del termine *fuoco* (πῦρ, πυρός), dettaglio molto rilevante da cui possiamo evincere come le parole abbiano preso forma attraverso le azioni che ne significano l'essere: la parola *idea* è stata generata attraverso la sommatoria degli elementi che caratterizzavano l'atto del vedere, dello scrutare nel buio, azione per l'uomo primigenio intrinsecamente legata allo strumento *fuoco*. *Idea* e *fuoco* sono

termini uniti non soltanto da una comune caratterizzazione linguistica ma anche da una stessa connotazione semantica: il fuoco non è *invenzione* dell'uomo bensì *scoperta*, proprio come le *idee*. Vediamo come la genesi dei fonemi non è frutto di una pura azione stilistica-artistica astratta ma si manifesta come un effetto di una prassi consolidata in un preciso gruppo sociale (molto evidente, ad esempio, nelle lingue ideogrammatiche), come spesso ripetuto da Borges. Tra le pochissime parole ad avere un *valore* semantico universale, *idea* è in quasi tutte le lingue del mondo (escluse, tra quelle più diffuse il cinese e l'arabo), composto attraverso segni uguali, ovvero le lettere i-d-e-a. Con piccolissime variazioni la parola resta per lo più invariata anche nel suono dall'italiano al russo, dall'olandese al giapponese.

Nel dizionario etimologico della lingua italiana di Ottorino Pianigiani ³ è presente una descrizione del termine *idea* estremamente efficace e convincente (tralasciando lo studio etimologico che risente come spesso è stato messo in evidenza di noti limiti dovuti alla mancanza di una scientificità metodologica): «l'*idea* è il pensiero corrispondente ad un oggetto esteriore, o, come altri definisce, la immagine di un oggetto, sulla quale la mente fissandosi e confrontandola con altre immagini forma giudizi e raziocini; donde il senso secondario di tipo, modello, primo concepimento d'una opera, abbozzo.» Oltre al fascino esercitato da un lessico ormai desueto, è evidente la passione con la quale l'autore, conoscitore profondo della lingua italiana, cerca di definire un termine complesso costruendo una descrizione *a misura d'uomo*. Non è un considerazione banale; raffrontando questa definizione con quella del più

2. Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, G.B. Teubner, Leipzig-Berlin 1924, trad. it. di Edmondo Cione, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica (1951)*, Bollati Boringhieri, Torino 2006. Nonostante il suo monito iniziale, tipico di ogni vero erudito che continuamente mette in discussione il proprio lavoro, («oggi non mi sentirei più di sottoscrivere tutte le affermazioni contenute in questo volume» scritto nell'introduzione alla prima edizione italiana nel 1951), ai miei occhi appare, oltre che stilisticamente comprensibile anche a chi è al di fuori della problematica filosofica, molto convincente in quanto a metodo di costruzione, spesso diacronico, della storia del pensiero occidentale.

3. Il Vocabolario Etimologico di Pianigiani fu edito nel 1907 in due volumi per i tipi di Albrighi & Segati, fu seguito nel 1926 da un volume di *Aggiunte, correzioni e variazioni* (Ariani, Firenze). Fu poi ripubblicato più volte in versioni praticamente identiche (Sonzogno 1937, Dioscuri 1998, Melita 1990, Polaris 1993). Attualmente, decaduti i diritti, è possibile consultarlo digitalmente al sito <http://www.etimo.it/>.

autorevole dizionario della lingua italiana di Tullio De Mauro,⁴ il confronto, in termini emozionali (e non solo), è schiacciante: *«nozione elaborata dall'intelletto; rappresentazione mentale di un ente reale o astratto; immagine che l'intelletto si forma di ciò che è oggetto di conoscenza; nella filosofia di Kant, concetto fondamentale della ragione che regola l'attività della conoscenza; nella filosofia di Hegel l'assoluto concepito come sintesi dialettica di soggettività ed oggettività; nozione schematica, elementare; possibilità, immagine concepita dal pensiero o dalla fantasia; modo di pensare, di vedere le cose, opinione, convincimento; progetto, disegno da tradurre in realtà; trovata, invenzione; motivo ispiratore, spunto specifico di un'opera d'arte o letteraria; principio sostanziale, fondamento teorico di una dottrina politica o religiosa, filosofica; ideologia; quantità minima, vaga somiglianza.»* La descrizione del vocabolario, oltre ad essere di una sconcertante vaghezza, alimenta il pensiero dell'uomo medio (utente a cui il testo vocabolario è destinato) verso una considerazione dei mestieri d'arte come lavori *d'invenzione* o *d'ispirazione* trascendentale. (Fine del vocabolario è quello di essere il più possibile inclusivo e onnicomprensivo, ma il generalismo spesso sfocia nella *vacuità*).

*Credo che la nostra idea secondo cui le parole sarebbero una mera algebra di simboli, provenga dai dizionari, scrive Borges, tuttavia credo che disporre di lunghi elenchi di termini e di spiegazioni ci induca a pensare che le spiegazioni esauriscono le parole e che ognuno di questi elementi, di queste parole possano essere scambiati con altri. Ma sappiamo che ogni parola vive di per sé, che è unica.*⁵ Monito, non soltanto per i letterati, da tener fortemente vivo nei pensieri ed in alta considerazione.

Capire quale possa essere il significato del termine *idea* più

proprio all'architettura è essenziale al fine di comprendere dove risiede l'origine del *fare*, o meglio, da cosa è possibile dare avvio all'atto di modificazione dello spazio attraverso azioni che plasmino la forma della materia e di un luogo. Capire il significato per rendere la parola *idea* comprensibilmente rispondente al *fare* architettura. Quale è il principio che tutto governa e a cui tutto può essere confrontato? L'idea in architettura è una pura *forma spaziale* (che qui definiremo come *matrice spaziale*) in grado di risultare *adeguata* a contenere *reali esigenze dell'uomo*. Essa risiede nella mente (quindi nel corpo) dell'architetto e può essere riconosciuta solo tramite *l'esperienza*. Tutti gli uomini hanno in loro stessi idee di architettura (in quanto esseri viventi ovvero abitanti di un preciso spazio nel mondo) ma solo l'architetto, con l'esercizio delle facoltà intellettive sviluppate tramite *l'esperienza*, è in grado di leggerle e decifrarle ed è così in potenza di trasformare la materia per conformare spazi costruiti, ovvero artificiali. L'idea in architettura è, in sintesi, un'immagine mentale spaziale traducibile in termini fisici attraverso la modificazione della materia.

Alcune posizioni culturali sono state selezionate dalla storia della filosofia, funzionalmente necessarie al riconoscimento di elementi di verità nel nostro discorso affidandoci alla già parcellizzata realtà storiografica contenuta in *"Idea. Contributo alla storia dell'estetica"* di Panofsky; nell'atto della selezione vi è già intrinseca una posizione ideologica. In quanto riflessione gnoseologica è evidente che la definizione appena delineata dell'*idea in architettura* si pone solo come una possibile interpretazione e non come una risposta conclusiva: l'evoluzione della storia del pensiero, è anche pleonastico notarlo, proseguirà e modificherà sostanzialmente i giudizi riguardo le cose del mondo, modificando le sovrastrutture culturali che governano i razionamenti. In questo preciso momento storico significativa potrebbe essere un'operazione, qui presentata soltanto in forma embrionale, tesa a ricondurre il *fare* architettura ad alcuni

4. Tullio De Mauro, *Il dizionario della lingua italiana*, Paravia, Torino 2000

5. Jorge Luis Borges, *This Craft of Verse*, by the President and Fellows of Harvard College, Harvard 2000, trad. it. di Vittoria Martinetto e Angelo Morino, *L'invenzione della poesia. Le lezioni americane*, Mondadori, Milano 2001, p. 89.

archetipi fondativi per ricostituire un ordine ormai perduto e liquefatto, neanche più riconducibile in quegli *ismi* considerati camice di forza del secolo scorso, nella iper-parcellizzazione delle coscienze individuali, parossisticamente ricondotte alle singole esperienze personali.

Che la storia della filosofia sia un continuo muoversi intorno al *corpus* platonico è cosa nota: il pensiero occidentale, sino al V sec. a.C., più che porsi domande riguardo l'uomo e la sua essenza era estremamente ancorato ai problemi legati alla genesi del mondo e della realtà sensibile. Solo con l'avvento di Platone fu possibile uno spostamento di interesse dalla φύσις (natura) alla ψυχή (mente). L'uomo diventa centro delle speculazioni filosofiche, come poi avverrà in epoca Rinascimentale: in questi due precisi momenti epocali (ovvero intorno al IV sec. a. C. e al XV- XVI sec. d.C.) le riflessioni filosofiche si sono concentrate sul rapporto tra l'uomo e le idee, affondando l'uno nell'altro, le radici in un terreno comune. L'uomo, centro delle speculazione tanto di Platone quanto dei pensatori Rinascimentali, diventa l'oggetto escatologico attraverso cui il mondo sensibile inizia a confrontarsi e conformarsi. I problemi della rappresentazione della realtà, tanto nel testo scritto quanto nell'arte in forme molto differenti saranno da Platone in poi il *focus* dello sviluppo della conoscenza occidentale. Mentre dobbiamo ai filosofi greci l'origine della dottrina delle idee, dei pensatori rinascimentali italiani è la prima manifestazione culturale della concezione di una disciplina che sarà poi indicata con il termine di estetica: questi i due principali temi intorno ai quali si è scelto di disegnare una sintetica descrizione *delle idee dell'idea* nella storia, funzionale al nostro scopo.

Platone è il primo, tra i filosofi greci, ad occuparsi della trasmissione del sapere come questione determinante: fa della sua ricerca una continua sfida alla messa a punto di una metodologia letteraria convincente per trasmettere in maniera immediata le proprie teorie. Nell'emblematico dialogo

tra Socrate e Glaucone (fratello di Platone) contenuto ne *La Repubblica*, il cosiddetto "mito della caverna", troviamo la principale descrizione della teoria delle idee: cosa sono e come l'uomo mortale, per avvicinarsi ad esse, debba allontanarsi dal mondo delle δόξαι (opinioni terrene) per cercare la strada verso l'ἐπιστήμη (il vero mondo della conoscenza). L'uomo della caverna è prigioniero delle opinioni, delle incertezze e dell'ignoranza; solo attraverso l'atto della conoscenza, dello scoprire attraverso azioni che lo conducano fuori dalla caverna può raggiungere il mondo intellegibile nel quale sono racchiuse le idee.

Un dualismo estremo tra il mondo ideale (nel quale risiede appunto l'essenza delle idee) e quello fenomenico in cui la filosofia (intesa come atto gnoseologico) ricopre il tramite necessario alla comprensione del tutto. Le idee quindi sono *quelle cosa che vengono ad essere nella natura, ad esempio di quelle eterne*.⁶ La parola *idea* in Platone è significata attraverso il termine *immagine*, l'azione del *vedere* e l'elemento *fuoco* (termini molto ricorrenti nel mito della caverna): parole che sono legate l'una a l'altra da un rapporto di causa ed effetto. È importante notare che, sino all'avvento di Aristotele, la traduzione più appropriata del termine εἶδος nel discorso platonico è *forma* (forma primigenia, modello ideale). Le idee sono per Platone la forma essenziale ed assoluta da cui la realtà è generata cosicché possa risiedere in essa l'essere ontologico. Nega la loro temporalità e *ne afferma il carattere eterno, poiché le ritiene fondate nella ragione e nel pensiero. Tutto il rimanente nasce e muore, si trasforma e passa, non rimanendo mai in un solo e medesimo stato*.⁷ Le idee platoniche sono *incorruttibili, ingenerate, immutabili e eterne*: caratteristiche plausibilmente valide anche per le *idee in architettura*.

L'architettura contemporanea, inflessa su se stessa, alla ricerca

6. *Idea est eorum, quae natura fiunt, exemplar aeternum* da Seneca, *Epistolae* LXVIII, 16

7. da Cicerone, *Orator ad Brutum* II, 7



della forma per la forma, potrebbe perfettamente essere descritta attraverso le ombre riflesse nel cuore della caverna, alle quali gli uomini/prigionieri si riferiscono come realtà. Comprendere l'essenza delle idee, le radici, senza confondere le opinioni (il mondo delle forme, delle immagini estetizzanti) con le idee (l'architettura generata da matrici spaziali che trova la propria ragione nell'essere adeguata alla vita degli uomini) è fondamentale per una riscoperta dei valori condivisi da una comunità come da un singolo uomo (ed in questo lo studio della città storica è ganglio fondativo).

L'idea platonica è l'immagine interiore che l'uomo può esser in grado di possedere soltanto attraverso un percorso da compiere, attraverso un atto, in termini cristiani diremo di *fede*, attraverso cui congiungere la mente, scevra da contaminazioni contingenti, ad una realtà altra, trascendente. Dirà Agostino che *le idee sono prototipi (o principi originali delle cose) immutabili e permanenti, che non si sono formati da sé. Sono perciò eterne, perdurano sempre eguali in un medesimo stato e giacciono*

*racchiuse nello spirito divino: e mentre esse stesse non nascono né passano, tutto quanto nasce e trapassa è, per così dire, plasmato sul loro modello.*⁸ Le immagini interiori non saranno duplicati delle singole immagini terrene, delle forme delle cose di natura, ma corrispondenti ad una forma ideale, trasformata nelle singolarità reali attraverso atti demiurgici (o divini con termine *agostiniano*). Questa concezione ideale trascendente è stata la più significativa costruzione del pensiero in grado di ancorarsi nel cuore della cultura occidentale divenendo, successivamente, base assoluta per la dottrina cristiana. L'idea in Platone, in definitiva, è qualcosa di immutabile e perfetto che vive al di fuori del corpo dell'uomo (risiedente nell'iperuranio) che solo attraverso l'intelletto è possibile conoscere e percepire.

Nello Stato ideale platonico i mestieri che si occupavano *delle arti mimetiche*, dovevano, *per amore della verità, esser bandite*⁹, nota Panofsky, poiché gli artisti, proponendo delle loro interpretazioni della realtà naturale non facevano che accrescere il mondo delle δόξαι incrementando un disvalore capace di allontanare ancor di più gli uomini dalla conoscenza della verità. Circa il difficile rapporto nella concezione platonica tra l'idealismo e il mondo dell'arte è bene notare che fine dell'architettura non è di informare, ovvero formare l'uomo, attraverso modelli ideali la sua realtà ma è un'attività teleologicamente tesa verso la costruzione di fatti necessari alla protezione dell'uomo stesso rispetto al mondo esterno, quindi non attività *gnoseologica* ma *biologica*. La considerazione che ci spinge a compiere la dottrina platonica circa la possibilità di costruire una casa ad immagine di un'idea di casa incorruttibile ed assoluta ci sembra, quindi, fuori dalla pratica realtà anche se è essenziale non accantonarla per comprendere la genesi della disciplina che si occuperà dell'oggettivazione della bellezza, l'estetica; in questo risiede, tra l'altro, la necessità del pensiero platonico. Solo

8. Agostino, *Liber octoginta trium quaestionum*, qu.46 ed. Basilea del 1569, III, col. 548 in Panofsky, *op. cit.* p.93.

9. Panofsky, *op. cit.* p.7.

con Plotino sarà esplicita la commistione tra le istanze ideali e quelle estetiche: *come può l'architetto conformare la casa esteriore all'intimo εἶδος della casa e dire che è bella? Soltanto perché la casa esteriore, astrazione fatta dalla pietra, è l'intimo εἶδος, frazionato invero nella massa della materia ma di per sé indivisibile, quand'anche appaia come pluralità.*¹⁰ Non possiamo che individuare nella concezione platonica l'essere di un'unica casa ideale da cui tutte derivano, modello immanente, eterno. Interessante, per l'architetto, potrebbe essere per ricercare l'origine degli archetipi formali, interrogarsi su quale sia l'idea di casa primigenia e come può inserirsi nella forma della materia. Ma non di questo si occupa questo studio.¹¹

È possibile desumere dall'insegnamento platonico per il nostro fine, in sintesi, che l'architetto deve compiere lo stesso sforzo compiuto dal filosofo per avvicinarsi alla verità con l'intelletto per poter conoscere le idee da cui tutto deriva (o in termini contemporanei le ragioni per cui il mondo sensibile esiste) per riuscire ad avvicinarsi in questo modo alla Bellezza. Non è un caso che la verità sia considerata dal pensiero ellenico qualcosa che molto ha a che fare con il bene e con il bello (kalokagathia da καλὸς καὶ ἀγαθός). La ricerca della verità è un percorso verso la conquista della bellezza che può essere riconosciuta solo dagli occhi capaci di non essere distratti dalle opinioni e dai giudizi. Non è un caso che proprio dalla concezione rinascimentale (espressione della compiuta maturazione delle idee platoniche) inizi a diffondersi l'idea che dall'esperienza (ovvero attraverso una ricerca che implica un'attività ripetuta nel tempo) dipenda la possibilità del riconoscimento della bellezza: *presso l'Alberti, scrive Panofsky, l'Idea delle bellezze che per lui ha serbato ancora qualcosa della sua aureola metafisica, appare invero dipendete*

*dalla «esperienza», ma ancora non è proclamato che abbia nell'esperienza le proprie origini.*¹²

La questione più controversa dell'impostazione ideale platonica, letta in termini contemporanei, è certamente legata all'idea di trascendenza, ovvero all'esistenza dell'idea della realtà in una sfera altra, al di fuori del mondo sensibile. La metafisica non può essere spiegata in termini scientifici e dimostrata attraverso una comprovata esperienza sensibile, ovviamente, per cui, alla luce delle ormai imprescindibili scoperte scientifiche è inattuabile una riproposizione della dottrina *tout court*. Non possiamo però tralasciare l'importanza che ha significato nella storia dell'evoluzione culturale poiché, proprio dalle sollecitazioni e dagli stimoli generati da tale impostazione hanno trovato l'origine scoperte che hanno intensamente caratterizzato quella stessa storia.

Dato come possibile assunto che l'architettura possa essere considerata un *linguaggio naturale* dell'uomo è evidente che la trasmissione della grammatica universale, ovvero del complesso di regole che soggiace alla comprensione del complesso di parti singolari che compongono la *lingua architettura*, risiede nella struttura fisica dell'uomo, a livello genetico. Potremmo provare a tradurre, attraverso un'azzardata lettura, il termine *trascendenza* come azione di trasmissione a livello genetico, ovvero privo dell'ausilio di un codice artificiale di comunicazione ma pur sempre materiale: *la continuità ereditaria (ovvero la trasmissione delle informazioni genetiche tramite il DNA) si basa su una continuità materiale, pur, come ricorda Weidel, «tenendo presente che si tratta di una determinata struttura, legata alla materia, che viene tramandata di generazione in generazione».*¹³

10. Plotino, *Enneadi*, I, 6, 3.

11. su questo argomento si rimanda al definitivo volume di Joseph Rykwert, *On Adam's House in Paradise: The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*, MIT Press, Boston 1981 trad. It. Di R. Lucci e E. Filippini, *La casa di Adamo in Paradiso*, Adelphi, Milano 1991.

12. Panofsky, *op. cit.* p.168.

13. Konrad Lorenz, *Die Rückseite des Spiegels. Versuch einer Naturgeschichte menschlichen Erkennens*, R. Piper & Co. Verlag, Monaco 1973, trad. it. di Claudia Beltramo Ceppi, *L'altra faccia dello specchio*, Adelphi, Milano 1974, p. 49.

Certamente, per ammissione dello stesso Konrad Lorenz, le principali scoperte mediche del XX secolo derivano da una profondissima conoscenza dell'idealismo platonico, filtrato dall'esperienza di Kant. Non possiamo quindi parlare di trascendenza nel senso puro del termine ma come metafora necessaria alla comprensione del problema. Le idee (e come vedremo successivamente il linguaggio) dell'architettura sono radicate nell'uomo a livello profondo, capaci di modificazioni filogenetiche. L'architettura, come il linguaggio verbale, è una proprietà innata all'uomo stesso poiché, come la parola, è un atto necessario alla sua sopravvivenza. Per meglio comprendere il concetto di innatismo bisogna introdurre, seppur sinteticamente, il fenomeno *dell'adattamento*. L'uomo attraverso la sua evoluzione fisiologica, oscilla tra innumerevoli adattamenti all'ambiente circostante imparando, o meglio imprimendo dentro se stesso delle informazioni del mondo circostante che caratterizzeranno non soltanto il suo corpo ma anche il suo pensiero: per dirla con Lorenz *già nella parola adattamento è implicita la constatazione che attraverso questo processo si determini un rapporto di corrispondenza tra ciò che si adatta e ciò a cui si adatta. Quello che il sistema vivente impara in questo modo sulla realtà esteriore, ciò che in questo modo gli viene 'impresso' o 'inculcato', è l'informazione sui dati corrispondenti del mondo esteriore. Informare significa letteralmente dare forma!*¹⁴ L'uomo quindi, adattandosi ad un dato ambiente, ovvero innestandosi fisicamente nella realtà, acquisisce informazioni da essa e le trasforma in fatto fisicamente trasmissibile tramite il DNA, che diventa così materializzazione del sapere. La trascendenza platonica viene così ad innescare le riflessioni necessarie per la scoperta della principale dottrina etologica, *l'imprinting*.

14. Konrad Lorenz, *op. cit.*, p. 52.

Difficile negare che una trascendenza delle idee in architettura non possa essere confermata dalla storia dell'uomo ma l'evoluzione contemporanea delle scienze riguardo al mondo sensibile ci impone una posizione duale e critica: mentre per le cose di realtà (ovvero gli specifici scopi, le tecniche costruttive e con queste tutte le reali contingenze legate al mestiere dell'architetto) è impossibile parlare in termini metafisici, non vale lo stesso per l'idea in architettura. Nonostante il deperimento e la distruzione di opere costruite nel corso dei secoli, le idee in architettura permangono nella mente degli uomini, trasferendosi, quasi naturalmente, da uomo a uomo anche in luoghi fisicamente distanti sia nello spazio che nel tempo. Come il fuoco può nascere dal fuoco così possiamo dire che l'idea in architettura si trasferisce da uomo in uomo, a livello inconscio essendo impresse nella costruzione fisica dell'uomo stesso. Esempio di questo è il mondo animale. Senza entrare nello specifico rispetto alle scienze che si occupano di indagare i luoghi dell'abitare delle forme animali è evidente come esigenze vitali, ovvero quella del sopravvivere in una data comunità con specifiche caratteristiche biologiche, porti con sé una necessità dell'abitare che senza nessun campionario stilistico da cui poter attingere si tramanda nella storia genetica degli animali ovvero intrinsecamente legata all'essere stesso di natura. Innatismo allo stadio puro. Elementi che ci spingono con maggior evidenza a considerare l'architettura come un *linguaggio naturale* dell'uomo.

Già in un passo della *Summa Theologica* di Tommaso d'Aquino possiamo ravvedere l'esistenza di una possibile lettura (in termini neoplatonici) funzionale ad una spiegazione gnoseologica-trascendentale dell'innatismo: *la forma delle cose da crearsi deve avere un archetipo (similitudo) in colui che crea... Ciò avviene in doppia guisa: in taluni soggetti attivi la forma delle cose da creare preesiste come avviene per gli esseri di natura (così l'uomo genera l'uomo ed il fuoco genera il fuoco), ma in altri soggetti la forma preesiste nel senso dell'essere*

intelligibile, e questo in quei soggetti che operano mediante lo spirito. Così la casa preesiste nello spirito dell'architetto e può essere definita come "Idea" della casa, perché l'artista si sforza d'imitare (nella realtà) la casa stessa in quella forma ch'egli possiede nel proprio spirito. Poiché il mondo non è nato a caso, ma fu invece da Dio creato mercé l'intelletto attivo, ne segue necessariamente che dev'esser preesistita una forma nello spirito divino secondo il cui modello il mondo fu creato. In ciò consiste l'essenza razionale dell'Idea.¹⁵ A riprova di ciò, anche Mastro Eckhart, intuendo come nella parola εἶδος platonica, sussista l'unità dei termini immagine, forma e figura, evidenziando con forza come all'interno dell'anima, ovvero all'interno del corpo, sia racchiusa e trasmessa, in via trascendente, l'essenza della realtà: *le tre parole immagine, forma, figura, sono una cosa sola. Siano nell'interno dell'anima l'immagine d'una rosa, nondimeno sono una, e ciò si dimostra in due modi. Il primo è che io foggì in una bella materia l'immagine d'una rosa secondo il sembiante racchiuso nell'anima: sta di fatto nell'anima un'immagine interiore della rosa riconosco indubbiamente le rose esteriori, quand'anche non avessi a riprodurla mai, cos' come porto in me l'immagine della casa che pure non costruirò.*¹⁶

Qualsiasi dottrina filosofica posteriore all'esperienza platonica, dualista, in cui le idee assurgono sia a fenomeno gnoseologico che ontologico, non potrà che confrontarsi con essa: di conseguenza, il campo semantico del termine idea ha subito accrescimenti o deperimenti sempre paragonato a tale concezione. Ad esempio Aristotele sostituì l'antitetico dualismo fra mondo ideale e mondo fenomenico con la relazione sintetica di reciprocità fra concetto generale e rappresentazione individuale nel campo della gnoseologia, e nel campo della filosofia della natura e dell'arte col reciproco rapporto sintetico fra forma e

materia. Ciò che nasce dalla natura o dalla mano dell'uomo non si produce più come imitazione di una data idea attraverso una determinata manifestazione in una determinata materia. Un individuo è "questa data forma di questa data carne ed ossa" (Aristotele, *Metafisica*, VII, 8 1034a): quanto alle opere d'arte esse si distinguono dai prodotti di natura sol perché la forma loro, prima di penetrare la materia, esiste nell'animo dell'uomo.¹⁷

Anche nel mondo latino le idee platoniche si innestarono con forza. In Seneca, ad esempio, la dottrina delle idee è assunta come un fondamentale. Interessante per il nostro discorso è constatare come la genesi dell'opera d'arte è sempre più presente nelle speculazioni filosofiche come un nodo problematico dentro il quale la dottrina delle idee deve trovar posto e confrontarsi, in modo da riuscire a dare risposte efficaci e convincenti. Seneca enumera in primo luogo quattro «cause» dell'opera d'arte, la materia, dalla quale essa sorge, l'artista per mezzo del quale sorge, la forma, in cui essa sorge, e lo scopo, a motivo del quale sorge. «A queste quattro cause Platone ne aggiunge ancora una quinta, il modello (esemplare), ch'egli medesimo chiama Idea: questo è precisamente quello a cui l'artista guarda per effettuare l'opera postasi: non importa s'egli abbia fuori di sé questo modello e possa dirigersi lo sguardo o se lo abbia in sé o come sua propria concezione e creazione».¹⁸ E' significativo come sia in nuce nelle quattro cause di Seneca una concezione molto moderna, diremo razionale, del fare architettura. Tutti gli elementi che fanno parte della circolarità progettuale del fare architettura sono già in essere.

Come già notato la traduzione più corretta ed appropriata della parola εἶδος (idea) nei testi platonici è forma. Termine strutturalmente legato al dato fisico della materia: nel mondo

15. San Tommaso d'Aquino, *Summa Theologica*, I, 1, qu.15. in Panofsky, *op. cit.*, p.95-96.

16. Mastro Eckhart, *Predigten*, Nr. 101 in Panofsky, *op. cit.*, p.24.

17. Panofsky, *op. cit.*, p.9.

18. Seneca, *Epistolae*, LXV, 2 e sgg. in Panofsky, *op. cit.*, p.11.

del visibile non può esserci forma senza materia.

La lotta tra l'idea trascendente, forma immanente, necessaria al superamento della forza bruta posseduta dalla materia, attrito del reale, è l'azione insostituibile per costruirsi nel mondo sensibile divenendo percepibile con una forma comprensibile anche senza l'utilizzo dell'intelletto. Plotino, nota Panofsky, profondo conoscitore tanto dell'opera di Platone quanto di quella di Aristotele, *intendeva per εἶδος non soltanto la forma aristotelica ma altresì l'idea platonica*, riflettendo sull'antitesi tra *forma e materia*, concorrendo a definirla come *una lotta tra forza ed inerzia (la quale ostacola la forza), tra bellezza e bruttezza, tra bene e male*.¹⁹

Il significato della parola idea assumerà quindi connotazioni non soltanto puramente concettuali. L'idea risulta essere *l'oggetto di una «intuizione concettuale»*, ed è quindi una «visione» artistica, *potendo in tal modo valere da un lato come sinonimo del concetto «Idea», ma, dall'altro lato, come sinonimo del concetto di μορφή*²⁰ e si delinea anche come l'artista (per noi l'architetto) non è soltanto un uomo ispirato, o meglio, capace di raggiungere le idee attraverso un percorso di conoscenza intellettuale, ma attraverso un lavoro di intuizione frutto della contemplazione di un oggetto fisico. Il concetto di *esperienza* inizia ad entrare nel discorso filosofico, facendosi largo tra la concezione molto più astratta della *conquista intellettuale*: *in bocca di Plotino è molto più che una vuota affermazione retorica quella che Fidia avesse rappresentato Zeus come questi apparirebbe se volesse manifestarsi agli occhi dei mortali: l'«immagine» che Fidia porta nel suo intimo non è, secondo la metafisica plotiniana, soltanto la rappresentazione di Zeus, ma la sua essenza. Lo spirito artistico è dunque divenuto per Plotino un affine, nell'essenza e, se così può dirsi, nei destini del Nous creatore, il quale dal canto suo è la forma attualizzata dell'Infinito-Uno, dell'Assoluto. Come la bellezza naturale consiste*



19. Panofsky, *op. cit.*, p.14.

20. cfr. Panofsky, *op. cit.*, nota num. 29 cap. I, p. 87.

per Plotino nel trasparire dell'Idea attraverso la materia formata a sua immagine, ma non mai plasmabile interamente, così anche la bellezza dell'opera d'arte consiste nell'«introdurre» una forma ideale nella materia, superandone l'inerzia bruta e, per così dire nell'animarla o, ancor meglio, nello sforzarsi di animarla. Così dunque l'arte combatte la stessa lotta del Nous - lotta per il trionfo della forma sull'informe - ed è degno di nota come sotto questo aspetto la disgiunzione aristotelica tra materia e forma abbia assunto un significato interamente nuovo. Anche Aristotele aveva già sostenuto che la forma artistica preesiste nello spirito del creatore ancor prima ch'essa penetri nella materia, e, per meglio chiarire, aveva già addotto l'esempio, ripreso poi da Plotino, della casa contemplata in ispirito dall'architetto, e della statua contemplata dallo scultore: anch'egli aveva contrapposto la indivisibilità della forma pura alla divisibilità della stessa incarnata materialmente. Ed anche per lui la forma era, sotto ogni rispetto, superiore alla materia [...]. Aristotele tuttavia è molto lontano dall'attribuire alla materia una fondamentale resistenza o anche soltanto indifferenza al lasciarsi plasmare. Al contrario la materia possiede, secondo il suo punto di vista, altrettanta possibilità potenziale di lasciarsi compiutamente plasmare quanto l'idea possiede la forza attuale del plasmare compiutamente: ossia: «la materia anela alla forma come suo integramento, così come il femminile verso il mascolino».²¹ Per dirla con parole a noi vicine l'architettura, al di là delle forme con cui ci appare, è idea che con tali forme si esprime. È idea materializzata con misure che si relazionano all'uomo, centro dell'architettura. È idea costruita.²²

Dalla caratterizzazione della parola *idea* al suo divenire fulcro per la connotazione di una disciplina che ha nel suo essere la ricerca dell'oggettivazione del bello, l'estetica, necessaria a

dotare di un fondamento scientifico le arti liberali, è legata l'esperienza del Rinascimento italiano: l'*idea* si arricchisce di nuovi significati e si innesta, sempre più con maggior precisione, come un tassello fondativo della Cultura del sapere.

In prima istanza possiamo riconoscere nel fenomeno rinascimentale un passaggio significativo dalla dottrina platonica alla concezione idealistica moderna: le idee, immagini mentali circa le cose di natura, possono essere scoperte solo attraverso una paziente ricerca da svolgersi attraverso l'atto dell'osservazione della realtà. Non semplice osservazione diretta della natura, sia chiaro, ma una pura contemplazione spirituale la cui attitudine non può essere sviluppata se non tramite l'esperienza e l'esercizio.²³

L'uomo, nella concezione rinascimentale, diventa misura di tutte le cose, visibili ed invisibili. Le sue possibilità cognitive sono l'elemento attraverso cui poter riconoscere, nella pura osservazione della realtà, le forme ideali, primigenie, attraverso una logica ricostruzione delle regole che giacciono alla base della composizione della forma. Le teorie estetiche prendono avvio da questo momento fondamentale.

L'avvio di tale riconoscimento esperienziale deriva da una contrapposizione con il pensiero medioevale: *la letteratura teoretica e storica dell'arte, durante il rinascimento italiano - nota Panofsky - ha accentuato con fermezza e risolutezza [...] che compito dell'arte è l'imitazione immediata della verità. [...] Il trattato di Cennino Cennini [...] in buona fede impartisce all'artista che voglia rappresentare un paesaggio montano il consiglio di prender delle pietre di roccia e dipingerle nella luce e nelle dimensioni convenienti: questo precetto segna l'inizio d'una nuova epoca culturale. È straordinariamente nuovo il consiglio dato al pittore di porsi davanti ad un modello se questa norma artistica sottrae all'oblio millenario il concetto - evidente*

21. Panofsky, *op. cit.*, p.13.

22. Alberto Campo Baeza, *L'idea costruita*, Lettera Ventidue, Siracusa 2012, p.36.

23. cfr. Panofsky, *op. cit.*, p.36.



*dapprima agli antichi, dimenticato del tutto poi dal neoplatonismo e non meglio accolto dal pensiero medioevale - che l'opera d'arte abbaì ad essere copia fedele della realtà: e non soltanto lo toglie dall'oblio, ma con piena consapevolezza lo eleva a programma.*²⁴

Ecco dunque che l'atto esperienziale che l'uomo deve compiere per appropriarsi del mondo delle idee è qualcosa di strettamente legato alla conoscenza del mondo sensibile. In architettura questo aspetto è fondamentale: per poter imparare a riconoscere le idee, per poter conoscere le concezioni ideali che sono alla base della composizione artistica, non c'è altro modo che quello di porsi in fronte alle opere costruite e trarne da esse insegnamenti e fatti di conoscenza. Attraverso l'esperienza, ovvero con la diretta osservazione, è possibile mettere in atto l'indispensabile riconoscimento delle idee, le quali già si trovano insite nell'uomo, a livello genetico, inconscio. Idee di cui siamo certi l'origine non può che derivare da una necessità fisico-biologica (ovvero quella del proteggere la propria specie) tanto da farci parlare di *innatismo architettonico*.

In estrema sintesi possiamo definire come l'esperienza rinascimentale abbia apportato alla concezione gnoseologica delle idee quel dato, assolutamente razionale e antropocentrico, attraverso cui i fatti esperienziali assurgono a causa innescante il processo di identificazione delle idee, delle essenze delle cose sensibili: *l'estetica del Rinascimento, collegando la formazione dell'Idea alla contemplazione della natura e ponendola così in una sfera che, se non era peranco quella psicologico-individuale, tuttavia non era nemmeno più metafisica, ha compiuto il primo passo verso il riconoscimento di ciò che siamo soliti chiamare «genio» [...] Con questa impostazione fondamentalmente nuova, si sarebbe reso immediatamente acuto il problema che fino ai giorni nostri rimane il punto cruciale del pensiero scientifico [...]: il problema delle relazioni fra l'io e il mondo, fra spontaneità e ricettività, tra materia data e capacità formativa operante, il*

24. Panofsky, *op. cit.*, p.27.

*problema del «soggetto-oggetto».*²⁵

La principale causa scatenante attraverso cui si è potuto verificare questo rotacismo gnoseologico, ovvero il frapporre tra il mondo ideale e l'uomo l'atto di conoscenza fisica (esperienza diretta) del mondo sensibile, è rintracciabile in una necessità contingente del XV secolo: trovare delle regole certe, trasmissibili, verificabili e commensurabili all'intelligenza umana, attraverso cui poter trasferire delle nozioni scientificamente provate o meglio condivisibili, obiettive, al mondo dell'arte, prima d'ora sempre legato alle soggettività e sensibilità delle singole botteghe: per questo si parla di nascita di una teoria dell'estetica. L'istanza trascendentale (in ogni caso presente, anche alla base delle dottrine estetiche rinascimentali) viene quindi ad essere motivo escatologico da cui deriva un sistema di leggi universali ed assolutamente valide, da cui quelle norme, le regole fisicamente percepibili dall'uomo *dovessero esser derivate, e la cui definizione rappresentasse appunto il compito specifico della teoretica dell'arte.* [...] *L'esattezza formale ed obbiettiva pareva garantita quando l'artista avesse osservato tanto le leggi della prospettiva che quelle dell'anatomia, della meccanica fisiologica, psicologica e della fisiognomica: così pure sembrava che fosse raggiunta la bellezza se l'artista trovava una «bella invenzione» (come scrive Alberti), evitava le «irregolarità» e le «contraddizioni» e conferiva alla rappresentazione quell'armonia che veniva concepita come una concinnitas dei colori, delle qualità e delle proporzioni razionalmente determinabile. Ben ci si chiese (e fu specialmente la dottrina delle proporzioni a porre questa domanda) come possa determinarsi il rapporto d'armonia ed il suo carattere gradevole, e quale sia il fondamento di quest'ultimo, ma le risposte a queste domande, comunque formulate nei singoli casi, s'accordavano tutte in questo senso, che in nessun caso il criterio subbiettivo dell'artista potesse legittimare come «buona» una proporzione: se non ci si riportava a dei canoni fondamentali della matematica*

*o della musica (che per quei tempi era lo stesso), per lo meno ci si fondava sulle affermazioni d'autorità riconosciute o sull'esempio di statue antiche, e perfino spiriti critici e quasi scettici, come Leonardo e l'Alberti, cercarono di contrapporre al gusto e al giudizio individuale delle norme artistiche dedotte o dal giudizio della pubblica opinione o dal parere dei «competenti» intorno ad un materiale artistico di superiore bellezza.*²⁶

L'esperienza rinascimentale si muove intorno a due differenti presupposti: da un lato si accetta la trascendenza delle idee ed il loro essere fuori dall'uomo, aprioristicamente, mentre dall'altro (come vedremo nella concezione del Vasari) le idee sono qualcosa che risiedono nel mondo sensibile e possono essere percepite e classificate soltanto attraverso l'esperienza dall'uomo, ovvero *a posteriori* rispetto l'atto di conoscenza. Il punto focale di tale dicotomia è il presupposto che il mondo, *a-priori* o *a-posteriori*, sia ancorato intorno alla comprensione delle idee, essenze alla base della realtà formale della natura: è evidenza l'assoluta accettazione dell'esistenza di un *fatto* che soggiace alla forma e ne struttura le regole.

Marsilio Ficino, esponente dell'Accademia Platonica, rende attuali la dottrina platonica e con fermezza ribadisce la metafisicità delle idee: *mentre le cose terrene sono solamente «images» loro (cioè un riflesso delle cose realmente esistenti) le idee esistono come «vere sostanze» e, considerate secondo questa loro sostanzialità, sono «semplici, immobili, e senza possibilità di contaminarsi coi loro contrari». Sono immanenti allo spirito di dio (all'occasione anche a quello degli angeli) e vengono indicate, concordemente alla concezione plotinico-patristica come «exempla rerum in mente divina»: quanto all'umana coscienza, un certo grado di conoscenza le è possibile solo in quanto le «impressioni» (latinamente «formulae») delle Idee sono insite nell'anima fin dal tempo della sua preesistenza ultraterrena. Queste impressioni,*

25. Panofsky, *op. cit.*, p.42 e p.30.

26. Panofsky, *op. cit.*, p.30-31.

che simili a «scintille dell'originaria luce divina» in seguito alla lunga inattività «sono quasi spente» possono peraltro ravvivarsi nuovamente mediante la «dottrina» e «come raggi degli occhi alla luce delle stelle» essere rese più vivide dalle Idee.²⁷ In apparente opposizione a tale ideologia trascendente e metafisica, Giorgio Vasari andando nel profondo dell'analisi degli strumenti propri dei mestieri d'arte, primo fra tutti il disegno, cerca una radice cognitiva delle idee attraverso l'esperienza diretta tra l'uomo artista ed il mondo del reale. L'azione di conoscenza assurge nella concezione del Vasari il fenomeno esperienziale necessario alla comprensione delle idee, sostanziando un percorso di conoscenza che dal fisico arriva al trascendente, non viceversa. L'essenze esistono in quanto l'uomo è capace di comprenderle, posizione estremamente moderna e razionale. L'antropocentrismo rinascimentale esprime al massimo se stesso attraverso il *disegno* - scrive il Vasari - *padre delle tre arti nostre*, da cui cava di molte cose un giudizio universale, simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima [vuol dire regolarissima] nelle sue misure. Di qui è, che non solo nei corpi umani e degli animali, ma nelle piante ancora e nelle fabbriche e sculture e pitture conosce la proporzione, che ha il tutto con le parti e che hanno le parti infra loro e col tutto insieme: e perchè da questa cognizione nasce un certo giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa, che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può concludere, che esso disegno altro non sia, che una apparente espressione e dichiarazione del concetto, che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente imaginato e fabbricato nell'Idea.²⁸

L'uomo non è più considerato come un essere di natura in grado di comprendere il mondo degli intellegibili con uno sforzo intellettuale ma attraverso una serie di atti esperienziali assurge a strumento di se stesso rendendo i fatti di natura

27. Panofsky, *op. cit.*, p.34.

28. Giorgio Vasari, I, p. 168 (II ediz. 1568 ed. Milanese) in Panofsky, *op. cit.*, p.109.



commensurabili e confrontabili con la propria caduca fisicità. Le idee intendono essere classificate come un fatto necessario all'organizzazione interna delle cose (di natura ed artificiali) e proprio per il loro essere strumentalmente indispensabili all'uomo, trovano nell'uomo stesso la loro origine: *l'Idea ha non soltanto la sua condizione ma addirittura la sua origine dalla esperienza - essa non solo si connette spontaneamente con la visione del reale, ma è la stessa visione del reale, fattasi solo più chiara e universalmente valevole mediante l'attività dello spirito che sceglie l'unità dalla molteplicità e che sintetizza in una nuova totalità le unità che ha prescelto. Questa concezione importa da un lato una nuova interpretazione in senso naturalistico del concetto di Idea che rinnega nettamente la dottrina platonica, per non dire plotiniana, delle Idee, dall'altro lato una reinterpretazione in senso funzionale: mentre l'Idea non è più preconstituita a priori*

La flagellazione di Cristo, Piero della Francesca.

*nello spirito dell'artista anticipando l'esperienza, ma generata in base a questa, viene prodotta a posteriori, ne risulta che, per un certo aspetto essa non appare più come un'emula, anzi un prototipo della realtà sensibile, ma come un derivato di quella, e, per un altro aspetto, non più come un contenuto dato o addirittura un oggetto trascendente della umana conoscenza, ma come un prodotto di questa: cambiamento che si rileva in modo evidente perfino nella lingua. D'ora in poi l'Idea non «sta» nè «preesiste» nell'anima dell'artista, com'è detto in Cicerone e in Tommaso d'Aquino; ancor meno vi è «innata», come voleva il neoplatonismo genuino, ma piuttosto «viene alla mente», «nasce», «è ricavata dalla realtà», «acquistata», anzi esplicitamente «foggiata e scolpita».*²⁹

È fondamentale comprendere quanto l'esperienza sia diventata un elemento indispensabile alla comprensione della realtà, tanto che Goethe arriverà col dire che *l'idea è il risultato dell'esperienza*.

Mentre vediamo contrapposti alcuni metodi cognitivi per la comprensione delle *idee*, come differenti, nel corso della storia, sono i legami che sono stati strutturati per definire il rapporto tra il mondo fenomenico e quello immanente, è un dato centrale per il nostro scopo, chiarire che *l'idea dell'idea* resta il tema fondativo per una comprensione ed una giustificazione in termini scientifici della genealogia dell'opera d'arte: la struttura che risiede all'interno della forma, il rapporto tra la materia e la costruzione di una bellezza, sono tutti temi legati, intrinsecamente o estrinsecamente, alla comprensione delle idee.

L'influsso che l'idealismo avrà sulla cultura europea non si limiterà alle strette cerchie costruite intorno ai cenacoli neoplatonici ma avrà appendici che caratterizzeranno anche ambienti molto più *moderni* come testimoniano, per il nostro

specifico, posizioni come quelle di Quatremère de Quincy che nel suo *Dizionario storico di architettura*, a proposito della parola *idea* scriverà: «*si fa uso nell'architettura per indicare l'impressione che lascino nello spirito gli oggetti che sono di pertinenza dell'arte di edificare. [...] Un'idea è tanto più distinta in noi quanto l'impressione dell'oggetto veduto è stata più forte e viva.*»³⁰ A distanza di circa tre secoli, in condizioni socio-culturali completamente differenti, è evidente come la metafisica platonica, filtrata attraverso l'esperienza rinascimentale, abbia impresso un carattere persistente perfino nella modernità enciclopedica francese.

Nella condizione contemporanea è fatto noto che il dominio delle scienze abbia deliberatamente fuso entro i loro limiti alcuni dei principali temi genealogici della filosofia; tra gli altri, la concezione idealistica della realtà. L'idea è ridimensionata ad un fatto psicologico di pertinenza umana, prodotto della mente dell'uomo, frutto delle categorie necessarie alla comprensione o meglio alla catalogazione delle esperienze, come messo in luce da Konrad Lorenz.

La connotazione qualitativa della concezione idealistica, ovvero il valore di qualità dato da parte dell'uomo all'assolutezza delle idee è un sottinteso che si cela dietro quanto fino ad ora detto; ovvero circa la veridicità del fatto ideale. Le idee, in quanto pure, scevre da contaminazioni sensibili, sono il luogo dove risiede la verità del reale, da Platone in poi. Questo è il punto di maggior distacco tra le dottrine del passato e la concezione contemporanea che si cela dietro al termine *idea*: *l'idealismo, così come esso viene tradizionalmente definito, è quel punto di vista gnoseologico per cui il mondo esteriore non esisterebbe indipendentemente da ogni coscienza, ma soltanto come oggetto*

29. Panofsky, *op. cit.*, p.38.

30. Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dizionario Storico di Architettura*, Mantova 1842-1844, ed. a cura di Valeria Farinati e Georges Teyssot, *Dizionario Storico di Architettura. Le voci teoriche*, Marsilio, Venezia 1985, p. 214.

di una possibile esperienza. [...] A chi sia privo di pregiudizi filosofici appare del tutto fuorviante il pensare che gli elementi consueti del mondo circostante acquistino realtà soltanto attraverso la nostra esperienza. [...] Il naturalista che sa qualcosa dell'evoluzione è fortemente convinto della realtà del mondo esteriore: è ovvio che il sole abbia brillato per epoche intere prima che ci fossero occhi per vederlo. [...] la supposizione che l'infinito debba acquistare realtà soltanto per il fatto che quel moscerino che è l'uomo ne prende coscienza appare non solo astrusa, ma addirittura blasfema a chiunque abbia contatti con la natura, si tratti di un contadino o di un biologo. Di fronte a questo dato di fatto ci meraviglia sommamente che per secoli i più intelligenti di tutti gli uomini, e soprattutto i più grandi dei filosofi, con Platone in testa, siano stati convinti idealisti, proprio nel senso stretto del termine.³¹ Ed ancora, nel corposo studio sul rapporto tra l'uomo e la natura, Lorenz cerca di dimostrare che la spiegazione della nascita 'paradossale' della dottrina ideale vada ricercata in un tentativo di antropomorfizzazione del processo creativo: quando per esempio un falegname costruisce un tavolo, esiste effettivamente una idea di tavolo precedente alla realizzazione del tavolo reale, e anche più perfetta di questo, perché per esempio manca dei nodi che l'artigiano costruttore sicuramente non aveva 'immaginato', così come non aveva 'immaginato' un eventuale 'scivolamento' della pialla durante il lavoro. L'idea è inoltre meno deperibile del mobile reale [...]. Ma, come la maggior parte delle cose che esistono nel nostro universo, il cane non è stato progettato sulla base di un disegno umano. L'idea di esso che noi abbiamo in testa è un'astrazione che, con l'aiuto dei nostri organi di senso e del sistema nervoso (e del sistema linguistico direbbe Chomsky) abbiamo dedotto dalla nostra esperienza di molti cani reali. Ormai siamo solo a malapena coscienti di quanto incredibilmente paradossale sia la nostra abitudine di ritenere che i dati di fatto reali siano semplici immagini di ciò che in

31. Konrad Lorenz, *op. cit.*, p. 38-39.

realtà è la loro immagine.³² [...] Supporre l'apriorità dei giudizi di valore umani non ha nulla a che vedere col supporre l'esistenza di fattori extranaturali, vitalistici. Se così si suppone, allora l'opera d'arte pura che l'uomo crea indipendentemente dalle esigenze di una funzionalità per la conservazione della specie può valere come una materializzazione di valori a priori. L'opera d'arte e il valore che essa contiene apparirebbero allora veramente come un'immagine del processo creativo: il principio creativo di cui si suppone l'esistenza non è infatti immanente alla caduca argilla o al marmo della statua, né alla tela e ai colori di un quadro, ma esso risiede soltanto nell'artista che ha creato l'opera d'arte stessa. In effetti l'organismo vivente è tanto caduco quanto l'opera d'arte, ma non è stato creato da un artista, bensì dal principio che risiede in lui, o, se si vuole, da un creatore immanente alla sua creazione. L'essere vivente non è immagine di qualcos'altro, ma è esso stesso la realtà che contiene il sapere. La supposizione che esso sia soltanto un'immagine dell'imperituro è altrettanto erronea quanto l'antropomorfizzazione del processo creativo.³³ L'idea in sintesi è il frutto della relazione di dipendenza dalla coscienza umana che è una coscienza incarnata; il mondo è strutturato attorno a un nucleo sensibile e corporeo. «Sono il mio corpo» afferma Gabriel Marcel; «sono ciò che mi sta attorno» sostiene Wallace Stevens; «io sono lo spazio in cui sono» stabilisce Noel Arnaud; e, infine, «io sono il mio mondo» conclude Ludwig Wittgenstein.³⁴

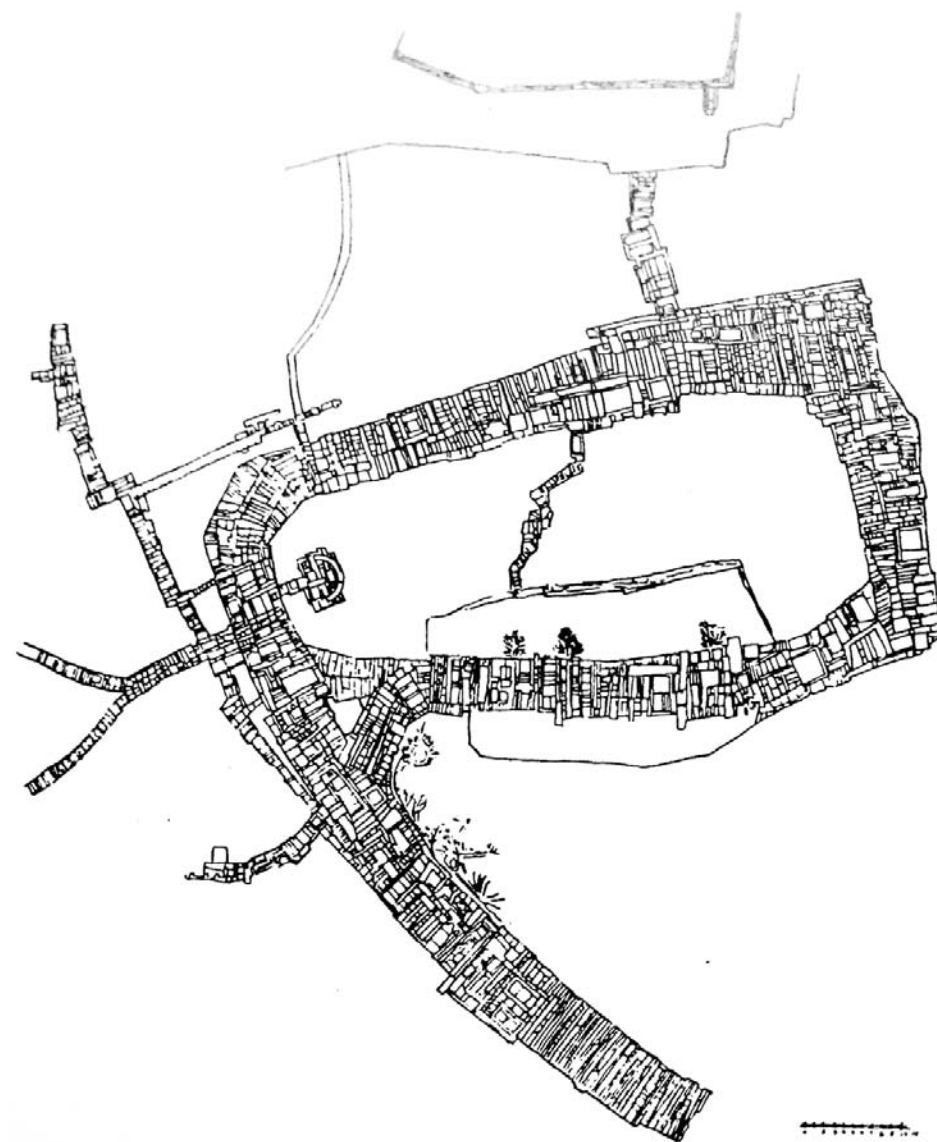
Riprendendo la tesi iniziale - per cui l'idea in architettura è una pura forma spaziale (che qui definiremo come matrice spaziale) in grado di risultare adeguata a contenere reali esigenze dell'uomo, essa risiede nella mente (quindi nel corpo)

32. Konrad Lorenz, *op. cit.*, p. 41-42.

33. Konrad Lorenz, *op. cit.*, p. 407.

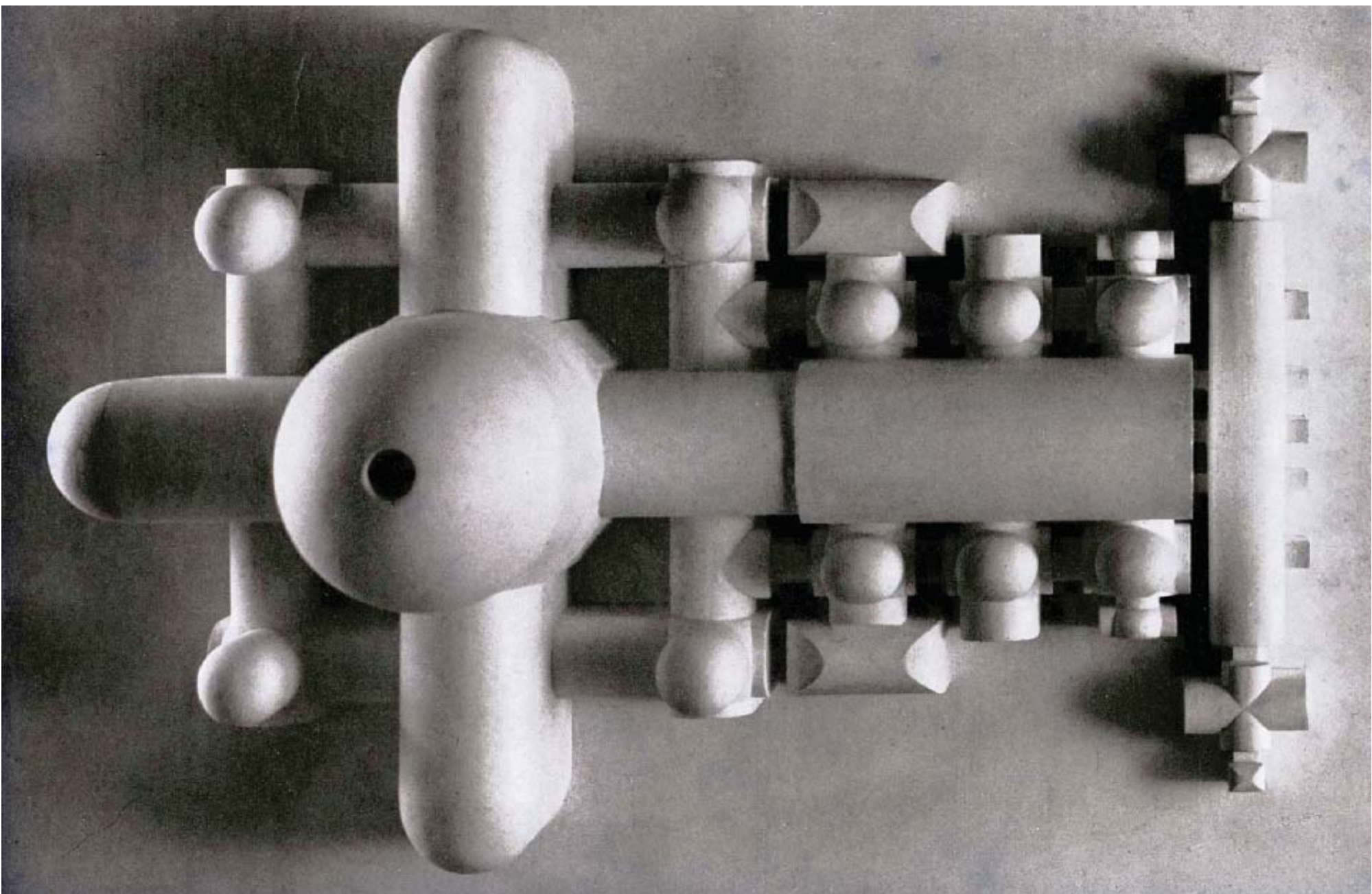
34. Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, John Wiley & Sons Ltd., 2009, trad. it. di Matteo Zambelli, *La mano che pensa*, Safarà Editore, Pordenone, 2014, p. 12.

dell'architetto e può essere scoperta solo tramite l'esperienza; tutti gli uomini hanno in loro stessi idee di architettura (in quanto esseri viventi ovvero abitanti di un preciso spazio nel mondo) ma solo l'architetto, con l'esercizio delle facoltà intellettive sviluppate tramite l'esperienza, è in grado di leggerle e decifrarle ed è così in potenza di trasformare la materia per conformare spazi costruiti, ovvero artificiali - è possibile riconoscere una sua costruzione logica proprio all'interno di un percorso di conoscenza storico-filosofico che passa, affondando le radici nella nostra più intima tradizione, dalla Grecia all'Italia, tra pensiero classico e rinascimentale. Nulla di quello che siamo oggi è possibile comprenderlo astraendosi in un contesto asettico ed astorico, ed anche l'idea dell'idea, ovvero il punto cruciale di qualsiasi disciplina che ha nel suo fine la costruzione di un corpo materiale, fisicamente percepibile dall'uomo, non può che essere fortemente influenzato dalla tradizione nella quale, una data posizione culturale, sceglie di innestarsi.



Risalita dell'Acropoli,
Dimitri Pikionis, 1954-1957.

nelle pagine seguenti:
Basilica di San Pietro,
Città del Vaticano,
Luigi Moretti, modello in gesso.



Non vogliamo né una cosa dritta né storta, né intelligente né stupida, non la vogliamo né grossolana né raffinata, dobbiamo conoscere ogni cosa così potremo prendere da tutto l'insieme soltanto ciò che è veramente essenziale e importante. Per poterci avvicinare il più possibile a ciò che è giusto dovremo essere sempre molto scrupolosi; nulla ci sarà tanto nemico quanto la superficialità, dovremo continuamente ripetere a noi stessi: se questo è necessario, che sia poco, ma che sia l'essenziale da ogni punto di vista.

Heinrich Tessenow

Quando si pensi che il sistema sul quale si fonda quest'arte, ed i principi che le servono di base, sono necessari risultamenti dell'intelletto, e quando si riconosca, che ogni sistema attinto alle leggi universali della natura appartiene ad un ordine di cose ideale, può essere permesso il dire che nessun arte più dell'architettura è basata sul principio di ciò che dicesi ideale.

Quatremère de Quincy

Secondo una possibile definizione esito delle considerazioni fino ad ora svolte, possiamo nominare le idee in architettura come rappresentazioni mentali di matrici spaziali attraverso le quali si dà inizio al processo di costruzione delle immagini guida per la realizzazione vera e propria di un corpo architettonico; l'architetto *non inventa e non immagina che formando un tutto nuovo di parti, di cui il suo spirito possiede gli elementi; l'opera, che è il prodotto dell'invenzione non è che un composto, vale a dire una immagine novella, formata dalla riunione di molte altre parziali, di cui l'immaginazione produce un nuovo insieme.*¹ Attraverso la definizione di una modalità classificatoria che pone al centro del suo essere discretizzante le matrici spaziali generatrici delle opere di architettura si è cercato di costruire un sintetico abaco delle persistenze ideali. La ricerca di un modello di riferimento a cui poter confrontare l'architettura per desumere elementi e caratteri distintivi, eludendo la classificazione funzionale (ovvero la più frequentemente abusata), è il centro di differenti studi tra cui, *"Le variazioni dell'identità..."* condotto da Carlos Martí Aris,² di grande interesse per il nostro scopo. Nell'affrontare l'analisi delle variazioni tipologiche, ovvero riflettendo su una possibile organizzazione strutturale dell'architettura (e per struttura si intende non il complesso degli elementi in grado di resistere fisicamente e prestazionalmente alle forze bensì l'organizzazione delle parti con il tutto e viceversa), Martí Aris cerca di definire una metodologia interpretativa capace di racchiudere l'architettura entro tre grandi categorie: *gli elementi o parti dell'edificio (quali muro, colonna, finestra, cornicione, ecc. o vestibolo, scala, tetto, ecc.) intesi come elementi materiali che implicano un procedimento costruttivo mediante la cui combinazione*

Le idee
in architettura.

1. Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dizionario Storico di Architettura*, Mantova 1842-1844, ed. a cura di Valeria Farinati e Georges Teyssot, *Dizionario Storico di Architettura. Le voci teoriche*, Marsilio, Venezia 1985, p. 214.

2. Carlos Martí Aris, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Città Studi Edizioni, Torino 1990.

o assemblaggio si forma l'edificio; le relazioni formali tra questi elementi o parti (quali giustapposizione, successione, separazione, chiusura, penetrazione, assialità, ecc.), cioè concetti che, anche se riferibili al mondo dell'architettura, appartengono a una disciplina più ampia che possiamo denominare morfologia; i tipi architettonici (quali pianta centrale, spazio basilicale, chiostro, edificio in linea, o anche teatro romano, casa artigianale, tempio periptero, ecc.) cioè tutti quei concetti che alludono a una struttura, a un'idea organizzativa della forma che riporta gli elementi dell'architettura verso un ordine riconoscibile.³ A questa già valida impostazione classificatoria è funzionalmente utile al nostro fine aggiungere una quarta categoria: le *matrici spaziali di riferimento*. L'architettura è costruzione fisica attraverso la giustapposizione di elementi, portatori e generatori di precise forme - come messo in evidenza da Martí Arís - ma tutto concorre alla chiara definizione di uno spazio (o più precisamente di una sequenza di spazi). Proprio dalla struttura dello spazio si potrebbe iniziare a ricercare, all'interno dell'architettura costruita, quali sono le idee che hanno caratterizzato la storia dell'uomo, ovvero la storia dell'architettura. Ogni architettura costruita è in continuità con una storia di un'idea, nulla può essere immaginato se non attraverso una ricomposizione mentale delle idee già acquisite (o come dimostreremo *innate* all'uomo stesso) così come *il narratore compone il suo racconto in base ai modelli che gli fornisce ciò che già ha letto*.⁴

Non è questo un superficiale elogio all'imitazione, o meglio alla copia, ma è nella continuità del fare architettura l'unico luogo in cui è possibile rintracciare le invarianti spaziali, ovvero le forme che più di altre sono sopravvissute dimostrando il loro essere adeguate e necessarie alla vita dell'uomo. Il desiderio della novità fine a se stessa è una caratteristica presente in ogni epoca, ma il risultato del timore di essere *copista* è noto - scrive

Quatremère: si prende la novità per l'invenzione senza avvedersi che se vi ha del nuovo in tutte le invenzioni non vi ha sempre invenzione in tutte le novità; ecco il vizio in cui si cade per voler evitare il difetto del copista. Se si dovesse scegliere tra un difetto ed un vizio, nessuno, a parer nostro, potrebbe rimanere incerto sulla scelta.⁵

Per poter comprendere ed esprimere le idee in architettura utilizzeremo quindi una schematizzazione, attraverso cui verrà rappresentato il vero germe costitutivo del corpo dell'architettura: lo spazio. Tutto parte, nella genesi progettuale, dalla definizione dei sistemi spaziali che caratterizzeranno la fruizione dell'opera stessa in quanto *lo spazio interno* - come scrive Luigi Moretti - *è la ragione principale [...] e si palesa come il seme, lo specchio, il simbolo più ricco dell'intera realtà architettonica*.⁶ Consciamente o inconsciamente; anche nei casi in cui il processo progettuale prenda inizio da differenti assunti, dai più disparati concettualismi, sino a più pragmatici intendimenti, il fine ultimo, la costruzione dell'opera, avrà, nel centro del suo frutto, ovvero il contenitore architettonico, un contenuto che sarà confrontabile ad una matrice spaziale ideale, poiché fine intrinseco dell'architettura è la definizione di uno spazio, attraverso un dialogico raffronto tra la *struttura pratica* e la *struttura ideale* (Luigi Moretti). A rigor di logica è quindi un approccio condivisibile intendere come programmatico che solo attraverso un chiaro riconoscimento delle potenzialità spaziali definibili attraverso l'utilizzo degli elementi propri dell'architettura è possibile generare architettura di qualità, consapevolmente.

È essenziale riconoscere e sostanziare una base ideale per l'architettura. Come spesso Alberto Campo Baeza scrive, bisogna compiere un'operazione finalizzata alla riduzione

3. Martí Arís, *op. cit.*, p.28.

4. Carmen Martín Gaité, *El cuento de nunca acabar*, Trieste, Madrid 1983, in Martí Arís, *op. cit.*, p. 106.

5. Quatremère de Quincy, *op. cit.*, p. 180.

6. Luigi Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, in "Spazio, IV", dic. 1952 - apr.1953, n.7, p. 8-20.

concettuale attraverso cui desumere la struttura necessaria alla significazione del tutto ovvero dell'edificio: *l'idea è la sintesi di tutti gli elementi che compongono l'Architettura (Contesto, Funzione, Costruzione, Composizione). Come se si trattasse di una formula alchemica, in una distillazione di multipli elementi per ottenere un risultato unico e unitario: un'Idea capace di essere costruita, di materializzarsi. E così come le forme passano, si distruggono, le idee permangono, sono indistruttibili. La Storia dell'Architettura è una Storia delle Idee, di idee costruite, di forme che materializzano e mettono in piedi quelle Idee. Quindi senza Idee le forme sono vuote. Senza Idee, l'Architettura è VANA. Pura forma vuota.*⁷

Lavorare con le idee di architettura significa, in primo luogo, conoscerle e conoscere le possibilità offerte dalla manipolazione dello spazio, ed in secondo luogo, essere consapevoli di come sia possibile racchiuderle in un guscio, in un corpo vero e proprio, in un contenitore. L'architettura è sempre fatta di contenente e di contenuto, *l'idea è il che si vuol fare, dando risposte alle domande del contesto, della storia, della funzione. Con l'uomo come centro. [...] Costruire: erigere idee. L'Architettura è sempre idea costruita.*⁸ Le idee di architettura risiedono nell'uomo, in quanto pensiero necessario, affinché si possa concretizzare l'atto fisico attraverso cui dare avvio ad una costruzione in grado di rispondere ad una esigenza biologica: il proteggere se stessi rispetto al mondo naturale esterno.⁹ Le idee sono quindi strettamente legate alle azioni fisiche che l'uomo è in grado di poter compiere. Pensiero ed azione sono intrinsecamente connessi già dal riconoscimento delle possibili scelte ideali che sono alla base della costruzione. Così come gli animali costruiscono i propri ripari conformandoli attraverso i propri strumenti (che nella

maggioranza delle specie viventi coincidono con il corpo), così l'uomo primordiale riconosce dentro se stesso le possibili idee di architettura e le rende visibili con le possibilità offerte dagli strumenti a sua disposizione: primi fra tutti le mani, con le quali *l'uomo prende contatto con la dura consistenza del pensiero, arrivandone a forzare il blocco.*¹⁰ Le mani, come recenti ricerche e teorie mediche e antropologiche hanno messo in luce, *hanno svolto un ruolo fondamentale nell'evoluzione dell'intelligenza umana, del linguaggio e del pensiero simbolico.*¹¹ Gli atti che l'uomo primitivo poteva trovarsi a compiere erano limitati alle possibilità offerte dai suoi strumenti, ovvero due: scavare e spostare. Solo con il duro esercizio e lavoro su se stesso *l'uomo ha fatto la mano* - scrive Focillon - *nel senso che a poco a poco l'ha emancipata dai vincoli del mondo animale liberandola da un'antica schiavitù imposta dalla natura.*¹² Non qui ci interessa discutere di quale sia l'archetipo formale primigenio (sempre in bilico tra la *capanna* e la *caverna*) né della loro genesi, ovvero della cronologica descrizione del loro apparire oggetti necessari agli occhi degli uomini, ma di tali archetipi ci interessa analizzare le matrici spaziali poiché in queste ultime risiedono ancora nella contemporaneità le uniche due possibili matrici spaziali di riferimento perché ancorate ad un dato di verità ineludibile, intrinsecamente legate al corpo dell'uomo e alle ancestrali, ovvero reali, necessità dell'uomo stesso, sceve da ogni sovrastruttura culturale. Tali idee (ovvero le matrici spaziali di riferimento della *caverna* e della *capanna*) sono rimaste fisicamente immutate nel tempo, poiché non sono invenzioni dell'uomo *architetto*: attraverso

7. Alberto Campo Baeza, *L'idea costruita*, Lettera Ventidue, Siracusa 2012, p. 41.

8. Campo Baeza, *op. cit.*, p. 36.

9. Circa l'inadeguatezza della natura come luogo per l'abitare e causa dell'origine degli istinti costruttivi dell'uomo è celebre l'aforisma di Paulo Mendes da Rocha *"la natura è una merda"*.

10. Henri Focillon, *Vie des Formes suivi de Éloge de la main*, Presses Universitaires de France, Paris 1943, trad. it. di Sergio Bettini per *Vita delle forme* e di Elena De Angeli per *Elogio della mano*, Einaudi, Torino 2002, p. 105.

11. Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, John Wiley & Sons Ltd., 2009, trad. it. di Matteo Zambelli, *La mano che pensa*, Safarà Editore, Pordenone, 2014, p. 31.

12. Focillon, *op. cit.*, p. 109.

il loro utilizzo nel corso della storia dei secoli, hanno subito modificazioni formali ma non sostanziali così come *il linguaggio non è, come siamo indotti a credere dal dizionario, l'invenzione di accademici o filologi - scrive Borges - semmai, il linguaggio si è evoluto nel tempo, in un tempo lunghissimo, grazie a contadini, a cacciatori, a cavalieri. Non proviene dalle biblioteche, ma dai campi, dal mare, dai fiumi, dalla notte, dall'alba.*¹³ Addizioni o sottrazioni, modificazioni e trasformazioni delle forme capaci di essere generate dall'utilizzo di tali matrici, è evidente che sono manifestazione delle modalità espressive dell'uomo nella storia: così come il linguaggio si modifica non alterando la sua *struttura* così l'architettura muta le forme ma non la sostanza: *essendo cominciate dunque con l'occasione del fuoco a nascere fra gli uomini le adunanze [...] cominciarono alcuni a fare i tetti di fronde altri a scavare spelonche sotto i monti, ed altri ad imitazione dei nidi, e delle case delle rondini, a fare di fango e virgulti luoghi sotto i quali si potessero ricoverare. Indi facendo riflessione sopra le case altrui, ed aggiugnendovi di proprie idee delle cose nuove, andavano alla giornata migliorando le abitazioni.* (Vitruvio, De architectura, II, 1)

Dicevamo che le matrici della *caverna* e della *capanna* hanno uno stretto legame con le azioni consentite dall'utilizzo del primo strumento conoscitivo/operativo dell'uomo, le mani. Per cui è possibile notare che le due forme ideali sono sia causa che effetto delle due azioni concettuali fondative del fare architettura, scavare e comporre: *l'azione della mano definisce il vuoto dello spazio ed il pieno delle cose che lo occupano.*¹⁴ Attraverso il riconoscimento della permanenza delle idee in architettura è possibile costruire una sintesi dell'evoluzione degli usi di tali schemi ovvero delle matrici spaziali di riferimento: fatti ideali utilizzati al fine di rispondere a differenti esigenze

dell'uomo, in differenti tempi e luoghi. Tali matrici possono essere chiaramente interpretate come le strutture delle opere di architettura, intendendo qui con struttura *un sistema di trasformazioni che comporta delle leggi in quanto sistema* (in opposizione alla proprietà degli elementi) *e che si conserva o si arricchisce grazie al gioco stesso delle sue trasformazioni, senza che queste conducano fuori dalle sue frontiere o facciano appello a elementi esterni* riprendendo la già citata definizione dello strutturalista Jean Piaget.¹⁵ Le matrici spaziali, in sintesi, sono quell'insieme di forme elementari capaci di definire i limiti fisici della costruzione. I rapporti relazionali tra le matrici costituiscono l'ossatura sia fisica che concettuale di un edificio ed attraverso le tecniche specifiche dell'architettura in quanto scienza del costruire, è possibile conformare tali limiti, renderli fisicamente concreti. La permanenza delle matrici spaziali nell'architettura è quel dato obiettivo attraverso la cui decifrabilità è possibile ridurre una storia delle abilità tecniche dell'uomo dalla storia dell'architettura. L'analisi delle matrici spaziali ha, nel suo essere, la vocazione di superare le connotazioni funzionali, contingenti, pragmatiche, alla ricerca di quel dato permanente, non effimero, attraverso cui scorgere il dato ideale, principio obiettivo. La permanenza dell'idea nel corpo di un edificio spesso vince sulla storia dell'edificio stesso *e la forza dell'idea piega l'edificio ad assumere diversi usi; in un certo modo, questa abilità nel rispondere a queste domande è ciò che ci dà la misura di questa sua atemporalità. Ecco, la chiarezza dell'idea diventa ancora una volta decisiva, semplicemente perché le cose più chiare sono più facili da utilizzare rispetto ad altre. Ed è importante per l'architettura lasciare che la vita scorra naturalmente.*¹⁶

13. Jorge Luis Borges, *This Craft of Verse*, by the President and Fellows of Harvard College, Harvard 2000, trad. it. di Vittoria Martinetto e Angelo Morino, *L'invenzione della poesia. Le lezioni americane*, Mondadori, Milano 2001, p. 80.

14. Focillon, *op. cit.*, p. 110.

15. in Carlos Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Città Studi Edizioni, Torino 1990, p.105.

16. Manuel e Francisco Aires Mateus, *Aires Mateus 2002-2011*, El Croquis 154, El Croquis Editorial, Madrid 2011, p. 6.



Pantheon,
modello in gesso di una porzione dello spazio interno.

Le matrici spaziali fanno riferimento ai due archetipi fondativi della cultura architettonica universale: la *caverna* e la *capanna*. L'uomo primordiale, di fronte alla necessità di riparare se stesso, si pone ad osservare la natura. La scruta, attentamente, e cerca da essa di desumere quali possano essere gli elementi in grado di rappresentare un limite chiaramente definito in cui il suo corpo può dirsi al sicuro. Senza esplorare le possibilità tecniche intrinseche nei propri strumenti naturali (ovvero le mani) trova nel costone della montagna uno spazio cavo, accessibile tramite un piccolo foro nella parete rocciosa. La caverna, spazio definito da una superficie che si curva su se stessa, interrotta solo in prossimità di un'apertura verso l'esterno, è la prima matrice spaziale che l'uomo inizia a riconoscere ed a cui attribuisce un valore di qualità, le cui dimensioni *erano la caverna stessa e la terra*. *Il pavimento aveva lo spessore della terra e i muri della caverna si rompevano dove iniziava il mare. Quando la nostra visione del mondo comprendeva l'infinito, nessuna dimensione della realtà era definita. L'unico confine, l'unica cosa che ci ancorava saldamente all'universo era l'animale ucciso davanti all'antro della caverna. E la carogna di quell'animale veniva fatta risorgere sulle pareti della caverna. [...] Non so quanti anni siano passati prima che, di fronte all'antro della caverna, nascesse la dimensione «autonoma»... la pietra, forgiata in un volume rettangolare. Altezza. Lunghezza. Larghezza. Quanto deve essere stato oscuro il lavoro di creazione in questa limitata quantità malleabile! La più grande manifestazione poetica in forma definita. La prima sicurezza, il primo segno impresso nel paesaggio, segretamente riposto nella rozza pietra squadrata.* (Sverre Fehn) Lo spazio nella caverna è definito tramite un elemento fisico continuo ed omogeneo, una superficie curva, una calotta lapidea, capace di disegnare uno spazio unico e continuo, accessibile tramite una soglia, ovvero uno spazio dalle dimensioni ridotte, la cui altezza è limitata per limitarne la visibilità dall'esterno e controllarne l'accesso. Tali volumi spaziali sono sì definiti dagli elementi che caratterizzano la

Sullo scavo.

struttura fisica ma hanno anche *una concreta presenza di per se stessi, indipendentemente dalla figura e corposità della materia che lo rinsera, quasi che siano formati di una sostanza rarefatta priva di energie ma sensibilissima a riceverne.*¹⁷ La forza emotiva sprigionata da tale matrice è proprio nel rapporto gerarchico tra queste due forme spaziali, la *soglia* e la *stanza*: da tale congiunzione si evince la costruzione di uno spazio protetto, fortemente adeguato a contenere la vita dell'uomo primitivo. Ma dal semplice riconoscimento di una costruzione naturale l'uomo primitivo, iniziando a sviluppare quelle abilità attraverso cui si definirà una storia della tecnica, inizia a prendere consapevolezza delle proprie possibilità e, uscito all'esterno e riconsiderando l'immagine della caverna dall'esterno ne configurerà un'idea della caverna stessa, *utile come richiamo mnemonico*,¹⁸ per scavare la roccia e definire nuove caverne, nuovi spazi adeguati alle nuove necessità. La matrice spaziale rintracciabile dall'architettura della *caverna* è struttura ordinatrice delle costruzioni nate dall'esigenza di definire un ordine allo spazio, una relazione nettamente definita tra un fuori ed un dentro, segnando un chiaro limite. Scavare è in sintesi l'azione attraverso cui l'uomo si relaziona tanto alla materia bruta, da cui sottraendo materiale derivano le prime *caverne* artificiali, quanto allo spazio vuoto ovvero sottraendo una porzione di spazio delimitandolo attraverso elementi capaci di disegnare un limite fisico, invalicabile (principio fondativo del *recinto*, dell'*hortus conclusus*). Nella costruzione del Pantheon, architettura che nella condizione contemporanea ha perso il suo uso come luogo di culto, spazio originariamente dedicato alla cura della spiritualità, è evidente come la matrice spaziale di riferimento sia corrispondente all'idea di spazio contenuta all'interno della *caverna primitiva*. Uno spazio reso attraverso elementi ridotti al grado zero della costruzione: pura

17. Moretti, *op. cit.*, p. 10.

18. Umberto Eco, *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale* (1968), Bompiani, Milano 2008, p.193.



Pantheon,
modello in gesso dello spazio contenuto all'interno dell'edificio.



Casa das Historias Paula Rego, Eduardo Souto de Moura,
modello in gesso.

struttura fatta di materia e luce, quasi come scavata da un unico blocco lapideo. Così come nella *caverna* troviamo nel Pantheon la permanenza delle due forme spaziali corrispondenti alla *soglia* ed alla *stanza*: la matrice è interpretata attraverso due chiare forme riconoscibili (un parallelepipedo contenuto nel pronao ed una sfera contenuta nello spazio centrale) capaci di generare un *percorso spaziale dinamico* (Ludovico Quaroni) attraverso cui è possibile determinare una serie di sensazioni, ovvero di stati d'animo differenti, nell'uomo. Pochissimi elementi architettonici sono serviti per costruire questa architettura, tutti necessari e *notabilissimi*, precisamente tre: una breve serie di gradini con cui è stato ottenuto il distacco dal suolo urbano, fondamentale differenziazione tra uno spazio pubblico ed uno dedicato alla spiritualità; un pronao ottastilo che definisce lo spazio della soglia, ribassando il livello dello spazio aperto traslando la dimensione della stanza aperta (verso il cielo) della piazza a quello di uno spazio chiuso, invitando l'uomo a farsi serio e così preannunciando un'esplosione spaziale che sarà poi confermata dalla presenza di quella forma sferica che sarà modello e riferimento per l'intera storia dell'umanità, espressione non soltanto di qualità corrispondenti alla forma architettonica ma anche al portato semantico che da essa, nel corso dei secoli, è stato desunto. La lezione del Pantheon è sempre viva e sotto i nostri occhi: l'esigenza dell'uomo antico di ritrovarsi in un luogo la cui forma spaziale lo riconducesse ai primordi dell'esistenza (nonostante si sia poi costituita nella storia l'idea che la sfericità dello spazio del Pantheon sia ad immagine della volta celeste)¹⁹ induce una possibile riflessione riguardo la necessità di ribadire a se stesso il superamento delle barriere imposte dalla natura all'uomo/animale ed un'affermazione dello sviluppo delle abilità artigiane

19. "egli è di figura del Mondo, cioè Ritonda, che tanto è la sua altezza dal pavimento fino all'apertura onde egli riceve il lume, quanto è per diametro la sua larghezza da un muro all'altro" Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, libro IV, DEL PANTHEON oggi detto La Ritonda, Cap. XX

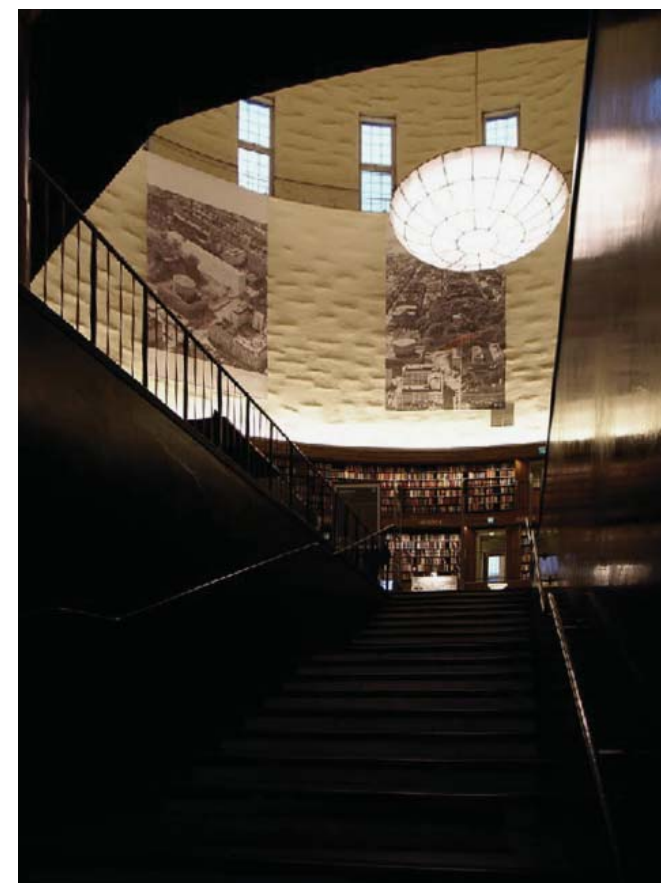


Biblioteca civica di Stoccolma, Erik G. Asplund, modello in terracotta.

sviluppate nel corso dei secoli. Non è più la natura che controlla la volontà (e la possibilità) di forma dell'uomo bensì è l'uomo che è in grado di strumentalizzare la natura costringendo sia la gravità che la luce (fatto di natura per eccellenza) a servizio della *mise-en-scène* spaziale dell'opera. La permanente matrice spaziale di riferimento nel Pantheon è coincidente semanticamente, anche se non formalmente, con la struttura spaziale della Biblioteca civica di Stoccolma di Erik Gunnar Asplund. L'utilizzo di volumi spaziali differenti (differenti sia in relazione alle proporzioni che alle forme geometriche di riferimento) non influisce sulla caratterizzazione semantica della matrice che resta sostanzialmente ancorata alla stessa idea di architettura. Il percorso che l'uomo deve compiere per accedere all'edificio è costruito, secondo una precisa assialità, attraverso una lunga scalinata che si modifica attraverso un oscillare tra luce naturale e luce artificiale. Il vestibolo (volume sempre parallelepipedo ma molto slanciato verticalmente rispetto al pronao del Pantheon, molto più disteso e proporzionato alle dimensioni della piazza romana), accessibile tramite un grosso portale lapideo quasi perfettamente corrispondente alla dimensione verticale del volume in esso contenuto, reso buio dall'assenza di aperture (illuminato soltanto dal vano d'ingresso), accoglie un ulteriore ramo della scalinata necessario per accedere alla *stanza* principale, cuore dell'edificio. Mentre nel Pantheon è racchiusa una forma sferica

nella Biblioteca è definito un cilindro. Queste variazioni formali sono portatrici di differenze a carattere linguistico ma non semantico; ovvero è come dire che la parola idea, espressa in italiano con i segni i-d-e-a, non muta il suo campo semantico utilizzata nella lingua tedesca con i segni i-d-e-e. Il portato semantico della matrice spaziale di riferimento della *caverna* trova nella Biblioteca di Asplund un'ulteriore conferma delle potenzialità di tale schema strutturale: lo spazio della *stanza*, questa volta illuminato da piccole finestre poste sulla superficie emergente che delimita il cilindro dell'edificio, è capace di generare un'atmosfera adeguata alla lettura, sacralmente distaccata dalla frenesia urbana e perfettamente corrispondente alla necessità a cui è chiamata a rispondere. Come si vede non stiamo affrontando il discorso dell'adeguatezza dell'idea in architettura per specifiche condizioni di usi o in relazione a dati dimensionali, proporzionali o fisici ma unicamente in base al rapporto gerarchico tra le forme spaziali, ovvero in base alla struttura fisica e semantica di cui la matrice spaziale è espressione. Questo perché non si vuole limitare la discussione sul *fare* architettura ad una prassi operativa tradotta, immediatamente, in termini costruttivi-prestazionali poiché la prassi come causa può diventare spesso *alibi*, scrive David Chipperfield, *per l'assenza di idee, nella presunzione che l'affrontare problemi neghi l'accesso alle idee. Solo quando l'architettura è intesa come un fare con intelletto si colgono le idee nella loro forma appropriata [...]. è necessario che noi troviamo idee chiave per risolvere i temi semplici di ogni giorno, per evitare lo spettacolare e rendere straordinario il quotidiano [...]. La densità delle idee è la struttura che, mancando, renderebbe l'opera vuota, e le diverse stratificazioni, invece di mostrarsi come scopo dell'opera, devono apparire solo quando si scarnifichi a fondo la superficie, rivelando gradualmente la reale sostanza del progetto.*²⁰

20. David Chipperfield, *Prassi teorica*, in "David Chipperfield" a cura di Giovanni Leoni, Motta Architettura Editore, Milano 2007, p. 92-96.

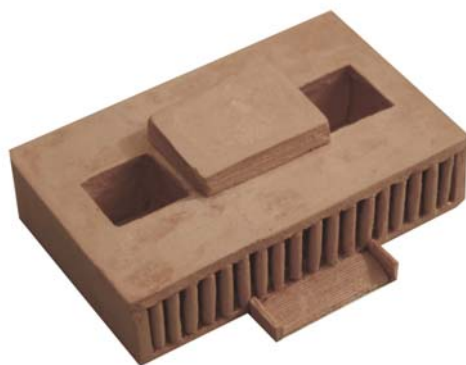


Biblioteca civica di Stoccolma,
Erik G. Asplund, scala di accesso alla grande sala centrale.

L'impostazione progettuale basata su un riconoscimento ideale, ovvero fondata su una conoscenza delle matrici spaziali di riferimento, ha un suo complementare nello studio tipologico: si completano vicendevolmente poiché mentre la ricerca tipologica è basata sul riconoscimento dei tipi ovvero delle strutture fisiche che costruiscono l'architettura rinvenendone le invarianti compositive, lo studio ideale ricerca la struttura spaziale nella sua connotazione astratta all'interno del rapporto gerarchico tra le parti che costruiscono l'esperienza del vivere l'architettura nel muoversi attraverso lo spazio, prescindendo dalla forma geometrica dei volumi spaziali, interpretando il senso semantico in essi contenuti. La principale differenza tra i due approcci, quindi, risiede nell'ordine dato ai sistemi che compongono un edificio: mentre l'approccio tipologico pone il tipo come governatore dei sottosistemi che governano l'architettura (*struttura portante, schema distributivo, organizzazione spaziale, sistema d'accesso, e di circolazione, relazione con l'esterno, ecc.*)²¹ il metodo ideale si costruisce intorno all'idea di spazio da cui prende vita l'intero processo progettuale. A questo proposito le quattro *qualità* descritte da

21. Martí Arís, *op. cit.*, p.133.

Altes Museum, Berlino,
Karl Friedrich Schinkel,
modello in terracotta.



Luigi Moretti,²² categorie fondamentali per la caratterizzazione delle matrici spaziali di riferimento, sono di grande utilità: *la forma geometrica, semplice e complessa che sia; la dimensione, intesa come quantità di volume assoluto; la densità, in dipendenza della quantità e qualità della luce che li permea; la «pressione» o «carica energetica», secondo la prossimità più o meno incombente, in ciascun punto dello spazio, delle masse costruttive liminari, delle energie ideali che da esse sprigionano.*

Edifici molto diversi, come il Pantheon di Adriano e l'Altes Museum di Karl Friedrich Schinkel, se visti sotto la lente *tipologica* possiedono alcuni tratti strutturali simili, ad esempio l'impostazione del nucleo dell'edificio del secondo corrisponde sintatticamente alla costruzione dell'intera struttura del primo, mentre osservando i due edifici e confrontandoli attraverso la matrice spaziale di riferimento della *caverna* è evidente come siano geneticamente legati ad una stessa storia: l'idea che giace a livello strutturale del Pantheon è equivalente per entrambe gli edifici. Le contingenze pragmatiche utili alla vita dell'edificio non sono considerate nel momento in cui si sottopone l'edificio all'analisi ideale; solo in una seconda fase, quando sussisteranno le *cause necessarie* l'idea, scontrandosi con l'inerzia della materia, si trasformerà in corpo architettonico subendone modificazioni prestazionali e formali. La matrice non consente deroghe dialettiche rispetto al riconoscimento della permanenza spaziale che può avvenire sia in una singola parte dell'edificio come nel tutto poiché come sottolinea Luigi Moretti *sembra lecito in sede di analisi critica di un'opera assumere uno degli aspetti in astrazione agli altri, come indice dell'opera stessa e, in conseguenza, su esso condurre ragionamenti validi per l'intera realtà architettonica.*²³

Per concludere la descrizione di come l'idea di architettura espressa attraverso l'utilizzo della matrice spaziale di

22. nel già citato numero della rivista "Spazio, IV", dic. 1952 - apr.1953, n.7.

23. Moretti, *op. cit.*, p-9-10.

riferimento della *caverna*, espressione dell'azione dello scavo, o della materia o del vuoto, da parte dell'uomo è utile fare un parallelismo tra strutture spaziali ovvero *ideali* di tre edifici, differenti sotto molteplici aspetti: il Palazzo delle Pensioni di Washington del Generale Montgomery Meigs (1881-1887), l'edificio per uffici Larking a Buffalo di Frank Lloyd Wright (1904-1904) e la Caja General di Granada di Alberto Campo Baeza (2001). La scelta di questi tre edifici è legata alla loro differente connotazione funzionale, alla loro diversa storia biografica e alla loro estrema diversità stilistica o meglio linguistica, compositiva e formale. Tre edifici diversi accomunati dalla matrice spaziale di riferimento. Tre edifici capaci di incarnare nel loro essere fisicamente percepibili una stessa idea di architettura.

La matrice spaziale di riferimento della *caverna* ha come tratto distintivo il suo essere specificatamente adeguata per la costruzione di edifici pubblici. Caratterizzati da una forte introversione, gli edifici fondati su tale matrice, istituiscono relazioni di prossimità non con il piano orizzontale del luogo dove giacciono bensì secondo un asse verticale, che li congiunge direttamente al cielo. Mentre l'archetipica *caverna* da cui deriviamo la matrice aveva come unica fonte luminosa l'accesso/soglia (caratteristica che continua a sopravvivere nell'architettura della casa "rurale" connessa all'esterno attraverso la porta e piccole aperture, come nella casa mediterranea, ad esempio) l'evoluzione di tale matrice ha sempre con maggior forza necessitato di una chiara e intensa relazione con la luce zenitale, capace di mettere in opera la potenza espressiva di tale schema ideale rendendolo sempre più adeguato alla vita dell'uomo.

Il Palazzo delle Pensioni di Washington, l'edificio per uffici Larking e la Caja General sono frutti di una stessa idea: le costruzioni volumetriche di questi edifici, tutti realizzati in luoghi privi di forti connotazioni urbane, non cercano relazioni di prossimità con elementi del costruito e realizzano, con la loro presenza fisica, una micro realtà urbana al loro interno. Dato



Palazzo delle Pensioni,
Washington,
Montgomery Meigs.

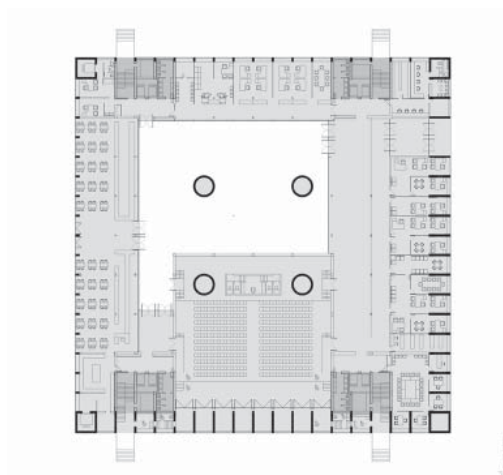
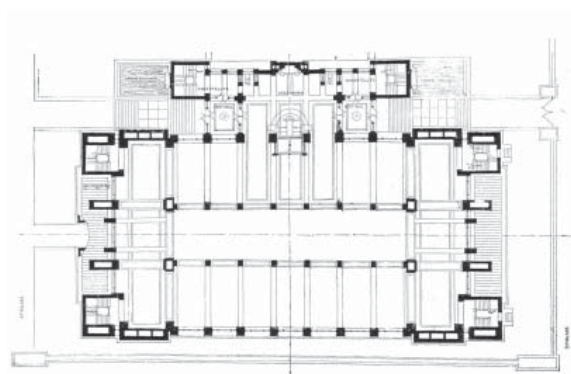
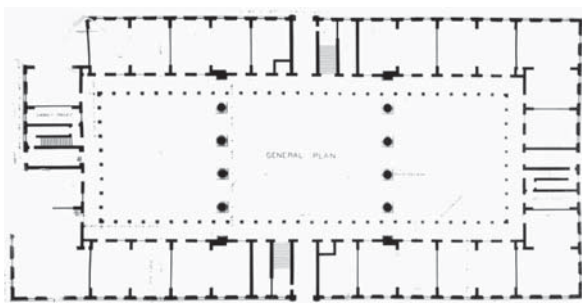
sopra: edificio alla fine
dell'ottocento, utilizzato come
ufficio statale.

sotto: condizione attuale
dell'edificio, utilizzato come
Museo Nazionale delle
Costruzioni.

Caja General,
Granada, Alberto Campo Baeza.

Larking Building,
Buffalo, Frank Lloyd Wright.

Palazzo delle Pensioni,
Washington, Montgomery Meigs.



un blocco di materia (nei primi due casi realizzato in mattoni rossi, nel terzo in cemento armato) si procede con lo scavo che lascerà posto allo spazio della *stanza* le cui proprietà, in tutti i casi, immergeranno l'uomo in una nuova realtà fatta di equilibri geometrici caratterizzanti una nuova dimensione artificiale. Il procedimento di giustapposizione volumetrica è sempre lo stesso: ad alcuni gradini che staccano l'edificio dal suolo (scelta oltre che concettuale sempre dettata anche da esigenze tecniche costruttive) corrisponde uno spazio vestibolo/soglia dalle dimensioni relativamente contenute necessario alla dovuta separazione tra l'esterno e l'esplosione spaziale interna. Nell'edificio di Washington, in pianta rettangolare, simmetrico secondo entrambi gli assi, a due soglie molto contenute, poste nel mezzo dei lati corti dell'edificio, corrisponde uno spazio centrale suddiviso in tre parti da due ordini di colonne giganti: a due spazi dimensionalmente uguali corrisponde, nel centro, un ulteriore rafforzamento volumetrico della maestosità dello spazio della *stanza*. Illuminata attraverso una serie di aperture poste sul tamburo su cui appoggia la copertura a doppio spiovente, questa *navata* neo-rinascimentale è con chiarezza lapalissiana una significativa interpretazione della matrice ideale *a caverna*. Spazio destinato al lavoro dei dipendenti governativi di fine secolo, supera la prova del tempo ed oggi è sede del National Building Museum. L'edificio di Frank Lloyd Wright, distrutto tragicamente nel 1950, oltre a rappresentare, con la sua costruzione, un significativo punto di svolta nella concezione del lavoro dipendente negli Stati Uniti, è, per il nostro discorso, emblematicamente affine alla matrice spaziale di riferimento. La sequenza è sempre la stessa. Scale, vestibolo, *stanza*. In questo caso, a differenza dei precedenti, la lettura dello spazio assume una variante molto interessante: lo spazio centrale del Larking Building è sviluppato partendo da una geometria rettangolare che predilige la lunghezza alla larghezza; si delinea così un volume parallelepipedo con un forte slancio verticale, ma allo stesso tempo capace di contenere uno

spazio *adeguato* al lavoro. L'ingresso, posto in tangenza con il prospetto laterale dell'edificio, porta il visitatore ad accedere al nucleo centrale dell'edificio attraverso un accesso che, posto nel mezzo del lato più lungo dell'edificio, favorisce una lettura dello spazio trasversale, favorendo un controllo visuale completo e simultaneo dello spazio altrimenti impossibile. La Caja Granada, mette in opera due degli elementi che caratterizzano gli edifici appena descritti: mentre per l'organizzazione del percorso che il visitatore dovrà percorrere per fruire dell'edificio ha un chiaro riferimento nell'impostazione wrightiana, favorendo una lettura scorciata e asimmetrica dello spazio, la *stanza* centrale è fortemente caratterizzato da quattro imponenti colonne proprio come nel caso di Washington, generando così una sorta di variazioni spaziali all'interno di uno stesso invaso modulandone la sua superficie limite.

La matrice ideale è il rigido schema strutturale comune e l'utilizzo di differenti elementi, tecniche e materiali confermano che *le regole più rigorose* - scrive Focillon - *che sembrano fatte apposta per inaridire la materia formale e per ridurla ad un'estrema monotonia, son proprio quelle che meglio mettono in rilievo la sua vitalità inesauribile, con la ricchezza delle variazioni e la sbalorditiva fantasia della metamorfosi*.²⁴

In netta contrapposizione con l'impostazione semantica della matrice spaziale di riferimento della *caverna*, la matrice della *capanna*, la cui struttura spaziale è possibile comprendere attraverso la descrizione dell'archetipo, è portatrice di valori molto differenti.

È importante sottolineare che qui è presentata una possibile interpretazione semantica delle strutture archetipiche, frutto di una ricerca condotta con la volontà di ribadire il primato del visibile come metodologia deduttiva dei fatti di realtà. Tali descrizioni non vogliono rappresentare un voler stilare una classifica di adattabilità delle matrici, favorendone una a scapito dell'altra, mettendo in luce i pregi o i difetti di differenti impostazioni strutturali, o tantomeno voler avvalorare le tesi che facciano della *capanna* l'archetipo originario o viceversa la *caverna*. Non è questa una discussione sull'origine dell'architettura bensì sulle possibili capacità invarianti delle componenti ideali che permangono innatamente nella storia del costruito. È difficile, alla luce dei nostri studi, poter considerare infatti la nascita dell'architettura come imitazione della natura poiché l'uomo, in quanto architetto primitivo, è *fatto* di natura, ed appartiene quindi alla natura, per tanto tutte le sue azioni sono da considerarsi come *fatti* di natura. Abbiamo, a questo riguardo, prima scritto dell'atto compiuto dall'uomo di *riconoscimento dell'adeguatezza* dello spazio della *caverna* come luogo per l'abitare. L'uomo è parte della natura così come la caverna per cui attraverso l'atto del riconoscimento di uno spazio *adeguato* (e non della forma) è agli albori della consapevolezza che lo porterà a sviluppare le proprie abilità tecniche è spinto alla *continuazione della natura nella sua attività costruttiva*.²⁵ Considerando la parola natura secondo il lessico comune è chiaro che *ciò che l'uomo crea* - ammonisce Louis Kahn - *la natura non può creare. La natura non costruisce una casa, la natura non crea una locomotiva, la natura non crea un campo*

Sul comporre.

24. Focillon, *op. cit.*, p. 10-11.

25. Karl Friedrich Schinkel, *Das architektonische, Lehrbuch* 1804-1835.



da gioco. Tutto ciò scaturisce da un desiderio di esprimere.²⁶ L'architettura come imitazione della natura è il centro delle tesi di Marc Antonie Laugier: «Consideriamo l'essere umano alla sua origine, senz'altro soccorso, senz'altra guida che l'istinto naturale dei suoi bisogni. Egli necessita di un luogo dove riposarsi. Sulle rive di un tranquillo ruscello, scorge un prato; la tenera verzura piace ai suoi occhi; la sua vellutata erba l'invita; arriva e mollemente steso su questo tappeto smagliante, non si cura che di godere in pace dei doni della natura; nulla gli manca; null'altro desidera. Ma ben presto, l'ardore del sole che lo brucia lo obbliga a cercare un riparo; scorge una foresta che gli offre la frescura della sua ombra; egli corre a nascondersi nel folto della vegetazione ed eccolo nuovamente felice. Ciononostante, mille vapori sollevatisi a caso si incontrano e si congiungono, spesse nubi coprono i cieli, una pioggia spaventosa precipita come un torrente su questa accogliente foresta. L'uomo mal coperto al riparo delle sue foglie, non sa più come difendersi dall'umidità fastidiosa che lo penetra da ogni parte. Trova una caverna, vi scivola dentro; e trovandosi all'asciutto si congratula della sua scoperta; ma nuovi disagi lo disgustano ancora una volta di questa dimora; si trova la buio, vi respira un'aria malsana; ne esce risoluto a supplire, con il suo ingegno alla rudezza e alla negligenza della natura. L'uomo vuol farsi un alloggio che lo ripari senza seppellirlo. Alcuni rami abbattuti nella foresta costituiscono i materiali appropriati per il suo disegno. Ne sceglie quattro tra i più robusti, li erige verticalmente piazzandoli ai vertici di un quadrato. Al di sopra ne mette altri quattro di traverso; e su di essi ne mette altri che si inclinano e si congiungono all'estremità. Questa specie di tetto è coperta di foglie assai serrate, affinché né il sole né la pioggia possano penetrarvi; ed ecco finalmente il nostro uomo sistemato nel suo alloggio. è vero che il freddo ed il caldo gli faranno

Marc-Antoine Laugier,
Essai sur l'Architecture,
frontespizio di
Charles-D.-J. Eisen.

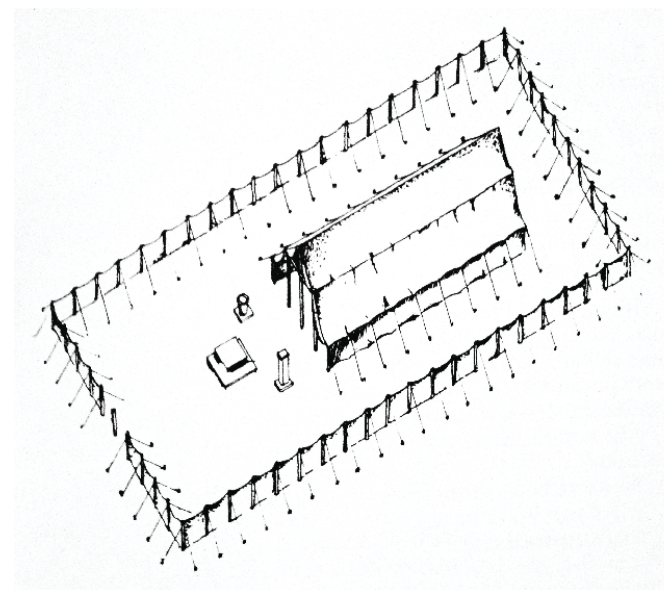
26. Louis Kahn, in Wurman, 1986 da Adrian Forty, *Words and Buildings. A vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson Ltd, Londra (UK) 2000 trad. it. di Monica Turci e Marco Zecchi, *Parole ed edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Edizioni Pendragon, Bologna 2004, p.226

*sentire fastidio nella casa aperta da ogni parte; ma allora egli riempirà l'intervallo fra i pilastri e si troverà protetto. Tale è il corso della pura natura.»*²⁷ Queste considerazioni non trovano un'utilità strutturalmente funzionale per il nostro discorso poiché l'interesse di questo studio non è focalizzato su questioni stilistiche e formali; come ci fa notare Quatremère *la capanna è un sistema di teoria fondato indubitamente sui fatti primitivi, ma divenuto piuttosto una specie di canone fittizio ad un tempo e reale, a cui possono sempre riferirsi, per verificarne la ragione più o meno necessaria o probabile, tutte le modificazioni che vorrebbero introdurre relativamente sia alle forme già adottate, sia ai nuovi usi, cui la medesima potrebb'essere destinata.*²⁸ La matrice spaziale di riferimento della *capanna* trova forma strutturale attraverso gli elementi che caratterizzano la foresta primordiale. Immagine su cui l'uomo primitivo, è indubbio, ha spesso esposto *la mente fissandosi e confrontandola con altre immagini*, così formando *giudizi e raziocini*. La *composizione* della foresta, ovvero l'insieme delle giustapposizioni di elementi verticali in grado di segnare un limite definito ma non definitivo, un segno tra il dentro ed il fuori capace di generare un forte senso di appartenenza ad uno stesso luogo, favorendo una fluidità dello spazio ed una trasmissibilità delle caratteristiche fisiche, è la matrice ideale di riferimento fondativo dell'archetipo della *capanna*. Perché ci sia una costruzione è necessario che ci sia un disegno mentale, ideale, capace di supportare le azioni fisiche che l'uomo deve trovarsi a compiere per il raggiungimento del fine e tale idea è tanto più forte, tanto più *l'impressione dell'oggetto veduto è stata più viva.*²⁹ Tra le più antiche rappresentazioni fisiche della matrice spaziale di riferimento della *capanna* troviamo i sistemi funerari dei

27. Marc Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Chez Duchesne, 1753, ed. it. a cura di Vittorio Ugo, *Saggio sull'architettura*, Aesthetica Ed., 1987.

28. Quatremère de Quincy, *op. cit.*, p. 148.

29. Quatremère de Quincy, *op. cit.*, p. 214.



Tempio primitivo,
Le Corbusier.

dolmen, diffusi intorno al terzo millennio a.C. più o meno in tutte le regioni del mondo abitate. La permanenza di tali costruzioni, in diversi luoghi fisicamente lontani tra loro, conferma la teoria secondo cui l'architettura, così come il linguaggio verbale, è un *fatto* appartenente all'essere naturale umano.

La struttura trilitica dei dolmen è una chiara prova di quanto la volontà di espressione dell'uomo sia mediata dalle abilità tecniche possedute. Formalmente più complesso è l'insediamento neolitico di Stonehenge nello Wiltshire (Regno Unito), caratterizzato da un insieme di elementi verticali, posti secondo una chiara geometria, *linguaggio puro dell'uomo*, sovrastati da altrettanti elementi orizzontali, necessari alla congiuntura dei singoli setti lapidei: così si realizza uno spazio delimitato nella natura. L'idea di conformare uno spazio *controllato* di cui l'uomo è capace di riconoscersi come demiurgo è alla base della composizione architettonica; le modificazioni formali (quindi spaziali) di tali conformazioni si attuano in stretta relazione con lo sviluppo delle abilità tecniche poiché

è assunto con Le Corbusier che non esiste *l'uomo primitivo*; ci sono mezzi primitivi. L'idea è costante, in potenza dall'inizio.³⁰ Solo attraverso l'educazione tecnica che impartisce a se stesso l'uomo sviluppa una propensione a modificare gli oggetti di natura, spostando, tagliando, sovrapponendo, giustapponendo, generando forme attraverso la modificazione della materia: l'origine della composizione è l'atto necessario all'affermazione della presenza dell'uomo nel mondo.

La struttura spaziale della matrice formale di riferimento della *capanna* risulta essere caratterizzata da una serie di elementi verticali (elementi capaci di sorreggere e segnare un limite); un tetto (ovvero una copertura necessaria a segnare un limite secondo l'asse verticale ed essenziale in tale schema strutturale

Stonehenge, Wiltshire,
Regno Unito.

30. Le Corbusier, *Verso una Architettura*, ed. it. a cura di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini, Longanesi & C, Milano 1973, p. 53.

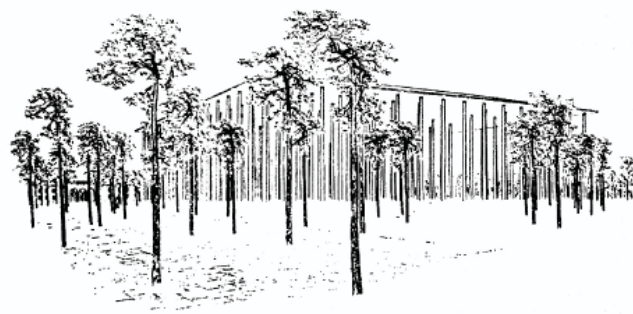


poiché l'orizzontalità di tale elemento collabora a definire un senso di comunicazione trasversale tra lo spazio interno e quello esterno); una piano artificiale (suolo distinto dal piano naturale, elemento di differenziazione sensoriale e materica tra il dentro ed il fuori). La forma del volume spaziale non è più quindi definibile (come nel caso della matrice formale di riferimento della *caverna*) con un volume puro (parallelepipedo, sfera, cilindro, ecc.) bensì da un solido i cui limiti, la cui superficie di contenimento, sarà avviluppata agli elementi che ne significheranno il limite. Per questo, per poterne discutere, facciamo riferimento agli elementi caratterizzanti lo spazio (e non direttamente agli spazi come nel caso della matrice *a caverna*) poiché sarebbe linguisticamente troppo complesso. La *scorza* morettianamente intesa dello spazio sarà strutturata attraverso le *n* direttrici, per quanti sono gli elementi che ne segneranno l'invaso. Tale sostanziale caratterizzazione renderà la matrice spaziale di riferimento della *capanna* adeguata alla costruzione della maggioranza assoluta degli spazi per la vita degli uomini sia nella natura che negli spazi antropizzati (dai villaggi alle metropoli). Sia nella matrice spaziale di riferimento della *capanna* che nella la matrice della *caverna* le forme spaziali mutano la loro astratta rappresentazione geometrica al mutare dei materiali che le caratterizzano, scrive Focillon: *le forme non sono affatto il loro proprio schema, la loro spoglia rappresentazione. La loro vita si attua in uno spazio che non è il riquadro astratto della geometria; prende corpo nella materia, per mezzo degli strumenti, delle mani degli uomini. Qui esse esistono e non altrove: vale a dire, in un mondo potentemente concreto, potentemente differenziato. La stessa forma conserva la sua misura, ma cambia di qualità secondo la materia, l'utensile e la mano.*³¹

Non è stato difficile per un sapiente conoscitore dei *fatti* del mondo come Le Corbusier riuscire a stigmatizzare con poche e lapidarie espressioni e segni come la volontà di spazio, ovvero

31. Focillon, *op. cit.*, p. 26.

la necessità di ordine, dell'uomo primitivo si potesse tradurre nella costruzione del *tempio primitivo*. La *palizzata* e la *tenda* rappresentano l'embrione architettonico della struttura espressa della matrice spaziale di riferimento della *capanna*. Al tempio primitivo di Le Corbusier, per forza espressiva e carico semantico, corrisponde lo *studio per un edificio coperto e aperto sui lati con colonnato monumentale* di Heinrich Tessenow. In questo celebre disegno gli elementi architettonici sono ridotti all'essenzialità costruttiva e l'edificio, immerso in una foresta di sottili alberi, denuncia la corrispondenza biunivoca tra l'interno e l'esterno, tra la natura e l'artificio. Tale esercizio progettuale, icona indiscussa, è base sia concettuale che formale di innumerevoli edifici costruiti nel corso dell'ultimo secolo. Per discutere della caratterizzazione spaziale non possiamo fare riferimento ad un progetto non costruito poiché sarebbe difficile desumerne i limiti fisici della *struttura spaziale* dell'edificio che necessitano di essere sanciti dalla materia della costruzione. La matrice spaziale di riferimento della *capanna* è portatrice di una struttura che si manifesta in uno spazio interno dalla forte tensione verso i margini, i cui limiti sono definiti da elementi puntuali. La complanarità (reale o concettuale) della copertura con il suolo è una caratteristica fisica che struttura lo spazio della matrice *a capanna* in tensione con l'orizzonte esterno.



L'edificio KAIT workshop a Tokyo di Junya Ishigami, allievo di Kazuyo Sejima, è una chiara trasposizione fisicamente costruita dell'idea contenuta nel disegno di Tessenow. La matrice spaziale di riferimento della *capanna* trova in questo edificio un suo immediato e comprensibile riconoscimento: un suolo artificiale, una serie di elementi verticali, una copertura. Tre semplici sistemi che congiunti creano uno spazio *adeguato*, in questo caso, allo studio ed al lavoro. Lo spazio è limitato da una vetrata continua che si pone come elemento di chiusura orizzontale ma non come limite visivo percettivo: anche gli elementi necessari come struttura del sistema di facciata sono realizzati in vetro così da eliminare ogni possibile distrazione visiva tra l'interno e la *natura* esterna. Le differenti stanze contenute nell'edificio sono inscritte attraverso gli esili pilastri di acciaio che trovano la loro posizione in relazione alla volontà di creare limiti spaziali definiti ma non definitivi. Non esiste la soglia nella matrice spaziale di riferimento della capanna, ma un passaggio tra uno spazio scoperto ed uno coperto. L'uomo ha di questi spazi artificiali

KAIT workshop,
Tokyo,
Junya Ishigami.

una percezione definita poiché avverte il riconoscimento di un differente suolo e di un differente rapporto con il cielo. La continuità percettiva che si ottiene tra l'interno e l'esterno attraverso l'utilizzo di tale matrice è magistralmente espressa dall'edificio di Ishigami. La forza di congiuntura tra l'interno e l'esterno è la ragione per cui la struttura spaziale contenuta nella *capanna* è la base concettuale dei cosiddetti ripari: due esempi contemporanei sono il padiglione della Serpentine Gallery del 2009 realizzato da Kazuyo Sejima e Ruye Nishizawa ed il più recente padiglione di Sir Norman Foster nel Porto Vecchio di Marsiglia (2102-2013). In entrambe i progetti è chiara la forza ideale che ne è matrice fondativa: definire un luogo protetto ma aperto verso il contesto (nel primo caso il grande spazio verde di Hyde Park, nel secondo la città storica di Marsiglia da un lato ed il mare dall'altro). Gli elementi sono sempre gli stessi e comuni alle due costruzioni: un suolo artificiale, una serie di sottili colonne, una copertura sottile e luminosa (realizzata in entrambe i casi in acciaio trattato a specchio). L'idea è chiara ma altrettanto chiare sono le differenze spaziali tra i due schemi. Mentre lo spazio contenuto nella Serpentine di SANAA è paragonabile ad un solido costruito intorno ad una traiettoria

KAIT workshop,
Tokyo,
Junya Ishigami.



Serpentine Gallery
2009, Londra,
SANAA.

definita da un uomo a passeggio in un parco, nel padiglione di Foster è formalmente definito un parallelepipedo che trova le facce laterali del suo volume fuse rispettivamente con le quinte urbane e l'orizzonte del porto. L'idea è comune, gli elementi anche, ma le forme spaziali sono molto differenti. La matrice spaziale di riferimento della *capanna* vediamo che ha come assunto ontologico l'essere malleabile rispetto alle condizioni del luogo in cui l'architettura si radica. Mentre la matrice a *caverna* ricerca dentro se stessa una struttura capace di definire delle gerarchie autonome la matrice a *capanna* costruisce gerarchie a partire dal luogo nella quale è innestata. Tale matrice spaziale di riferimento non è solo rintracciabile in strutture architettoniche capaci di fungere da riparo o da elemento astratto nella sua connotazione funzionale: basti pensare, tra tutti, alla Biblioteca Nazionale di Berlino di Hans Scharoun. Questa architettura, dalle significative dimensioni urbane, è espressione compiuta della volontà di realizzare un edificio fortemente ancorato ad un'idea di architettura che trova nella matrice a *capanna* la sua struttura spaziale. L'intero edificio è pensato come un *grande tetto* capace di proteggere i libri e strutturare un luogo dove



Riqualificazione del
Porto Vecchio,
Marsiglia,
Norman Foster.

poter studiare, innestato in continuità con lo spazio verde del Tiergarten, grande polmone verde della città di Berlino. Il piano urbanistico, redatto dallo stesso Scharoun, prevedeva infatti per l'area di Potsdamer Platz, la realizzazione di un nuovo pezzo del parco in cui i suoi più celebri edifici si innestassero come luoghi protetti. Il progetto generale, come sappiamo, non è mai stato compiuto. Resta però prova della sua volontà questo enorme edificio costruito attraverso la composizione del complesso di elementi strutturanti la matrice spaziale di riferimento della *capanna*: una serie di elementi verticali (colonne in cemento armato), un suolo artificiale (costituito da una sequenza di solai che a differenti altezze strutturano differenti luoghi dello stare) ed una copertura orizzontale non parallela al suolo (ovvero un tetto che si conforma con una geometria articolata come è articolata la *geografia* dello spazio interno). Un *paesaggio*

artificiale, ecco come si presenta questo complesso edificio, fondato su un modulo costruttivo assolutamente elementare: un piccolo riparo fatto da colonne e tetto che si ripete, molteplici volte, per scolpire spazi volutamente differenti per differenti usi che devono svolgersi al suo interno. Le chiusure laterali dell'edificio trovano, spesso, grosse aperture verso l'orizzonte del parco così da caratterizzare lo spazio interno attraverso una grande quantità di luce naturale (adeguata alla lettura) e definendo così i limiti dello spazio attraverso le quinte urbane (in questo caso attraverso l'architettura del parco). Lo spazio contenuto nella Biblioteca è difficilmente descrivibile e solo *attraverso il riconoscimento dell'essenza propria dell'oggetto di creazione con una personale esperienza dello spazio contenuto e contenente vissuta nell'evidenza dell'esistenza materiale* è possibile fare propria tale lezione compositiva.

La matrice spaziale di riferimento della *capanna* è espressione di quella idea di architettura nata dalla volontà dell'uomo di sviluppare abilità tecniche attraverso cui poter accostare, sovrapporre, in una sola parola *comporre* elementi per generare spazi *adeguati* alla sua vita. Tale matrice è assolutamente adattabile quindi a molteplici condizioni, come abbiamo visto, dalla costruzione di semplici ripari alla realizzazione di grandi complessi architettonici.



La volontà di porre un elemento discretizzante per cui sia possibile categorizzare gli edifici attraverso due modelli definiti come matrici ideali, da un lato facente capo all'archetipo della *caverna* e dall'altro all'archetipo della *capanna* è una riduzione schematicamente estrema ma con cui è possibile leggere con chiarezza i principi ideali, ovvero spaziali, alla base del costruito.

La maggioranza degli edifici esiste, però, in quanto *conciliazione* di tali idee: le scelte si intrecciano e si contaminano dando così forma agli spazi artificiali di cui sono fatte le nostre città, i nostri spazi antropizzati. Un esempio, lapalissiano per la sua evidenza fondativa, è la Neue Nationalgalerie a Berlino di Mies van der Rohe. Questo edificio sembra essere una rappresentazione costruita delle idee in architettura: una *conciliazione* felice. Tralasciando, ovviamente, la complessa questione urbana che l'edificio pone, ed analizzandolo proprio perché costruito con una volontà astratta che ne è allo stesso tempo il suo maggior pregio ed il suo peggior difetto, la galleria si presenta costruita da due elementi sovrapposti: un'aula ed un basamento. Due materie diverse, l'acciaio e la pietra. Questo edificio è paradigmatico per il nostro discorso poiché è evidente quanto la componente ideale pesi nella composizione del tutto rispetto alla volontà formale. L'accesso avviene tramite un sistema di scale che solleva l'edificio da terra e struttura un dislivello artificiale da cui è stato possibile ricavare lo spazio per innestare il basamento (necessario per la realizzazione degli spazi museali). Il primo spazio in cui si è immersi è sovrastato dall'imponente tetto di acciaio cassettonato retto da otto grossi pilastri cruciformi. Le dimensioni dell'invaso non sono percepibili poiché si fondono con i limiti della città, dilatandosi a seconda dell'intensità della luce naturale. La matrice spaziale di riferimento della *capanna* trova una sua alta espressione in questa costruzione architettonica; l'idea di riparo ottenuta tramite la composizione trilitica di elementi che si sovrappongono (emblematico a questo proposito anche il momento della realizzazione

L'architettura
della conciliazione.

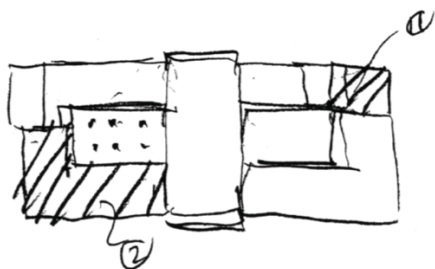
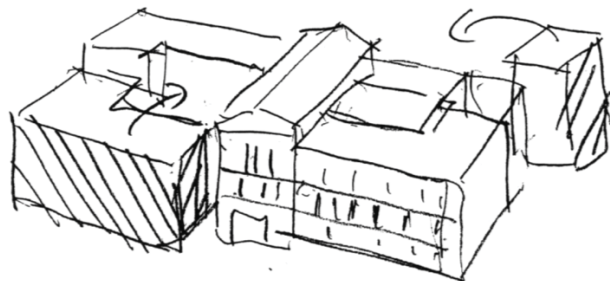
Neue Nationalgalerie,
Berlino,
Ludwig Mies van der Rohe.

materiale dell'opera durante la quale sui pilastri è stata fisicamente issata la copertura precedentemente costruita *in situ*), è stata qui spinta all'estremo, ridotta ai minimi termini necessari. Attraversando questo spazio coperto e cinto da una vetrata continua, che quasi si annulla nella fusione tra esterno ed interno (gli otto pilastri segnano in maniera molto più forte un limite tra dentro e fuori, tra spazio scoperto e spazio coperto, rispetto alla vetrata che invece delimita due condizioni ambientali diverse, caldo/freddo), si incontrano un sistema di scale interne poste per raggiungere il vero spazio funzionale dell'edificio, ovvero i luoghi dedicati all'esposizione. Il punto di fusione tra l'idea di composizione e l'idea di scavo è proprio in queste scale: mentre nella matrice spaziale di riferimento della *caverna* troviamo lo spazio soglia come dispositivo spaziale per passare attraverso differenti condizioni (esterno/interno), nella Galleria l'asse direzionale del volume soglia (solitamente orizzontale) è ruotato definendo una traiettoria verticale, su cui è stata costruita la scala. La soglia diventa una *promenade*, una scalinata con base quadrata, attraverso la quale si passa da una condizione urbana, aperta, illimitata, ad una condizione interna, limitata, scavata. Il punto di fusione tra le due matrici, il luogo della *conciliazione*, è compiuto in questo un percorso. Il basamento (realizzato in cemento armato rivestito in pietra arenaria) è uno spazio reso labirintico dalle esigenze funzionali del museo. Questa sequenza, abbastanza priva di un portato emotivo, è in realtà complementare al sistema di discesa poiché sono parte della stessa struttura spaziale, ovvero della soglia. Un lungo percorso soglia accompagna il visitatore sino alla scoperta del vero nucleo dell'edificio, la *stanza* della matrice spaziale di riferimento. Il giardino scoperto, recinto astratto posto all'estremità occidentale dell'edificio, è l'attesa esplosione spaziale (tipica della matrice di riferimento della *caverna*), in cui è possibile notare come sussiste la condizione di introversione ed intimità tipica della struttura a *caverna* rafforzata dall'utilizzo della luce naturale che concorre alla definizione del carattere

del luogo, mutando con il mutare dell'intensità luminosa.

È chiaro come la sequenza delle due strutture ideali, rispettivamente della matrice della *capanna* e di quella della *caverna*, sono qui legate da un'ordine generale che concilia e rende una parte indispensabilmente necessaria all'altra. Per dirla con Mies è molto meglio avere solo un'idea e se l'idea è chiara allora puoi combattere per essa. In questo modo si possono realizzare le cose [...]. A me è stato necessario molto tempo per comprendere la relazione tra idee e fatti oggettivi. Ma quando ho compreso chiaramente questa relazione non ci sono girato attorno con altre idee irragionevoli. Questo è uno dei principali motivi per cui i miei schemi sono tanto semplici quanto mi è possibile. Ho sempre lavorato per ottenere relazioni ordinate. Se l'idea è dimostrata in modo oggettivo ognuno dovrebbe essere in grado di capirla. Divenire coscienti è una questione di profonda intuizione ed educazione. Bisogna comprendere le idee se vogliamo comprendere la vita.³²

32. Ludwig Mies van der Rohe, *Gli scritti e le parole*, a cura di Vittorio Pizzigoni, Einaudi, Torino 2010, p.184-187.



RE-STABILIZAZIONE DI FORM + FIGURA

Idea vs concept.

Un termine molto di moda nel lessico dell'architettura contemporanea è la parola *concept*. Di provenienza inglese, è tradotto in italiano con il sostantivo concetto. Il significato è spesso frainteso poiché sovente viene a confondersi con la parola *idea*. Mentre l'ideazione, come abbiamo visto, è un momento di riconoscimento di conoscenze innate da parte dell'uomo, il concepire è una sequenza di azioni necessarie all'attuazione fisica ovvero alla costruzione di una struttura ideale data.

Attraverso i primi schizzi con i quali si dà avvio al processo progettuale si fissano su carta e attraverso modelli abbozzati, la cui esecuzione è sempre molto rapida, la scelta ideale che si tende a compiere, ovvero si formula *un modello "ideologico" per l'edificio*.¹ Tale scelta della matrice spaziale di riferimento, cui abbiamo dedicato i precedenti paragrafi, farà riferimento a questioni legate al luogo dove l'edificio si inserirà, alle richieste della committenza, al portato semantico che l'edificio dovrà avere, ecc.

Il *modello ideologico* è quindi la matrice spaziale di riferimento. A questa scelta segue un momento cognitivo fondamentale per proseguire nel processo di realizzazione dell'opera architettonica: la scelta del concetto, o meglio dei concetti, ovvero delle *azioni* attraverso le quali sarà possibile *la formulazione di un modello-tipo per l'edificio, in relazione al modello ideologico e alla sua trasformazione da modello astratto in schema edilizio (ancora senza altra qualità al di fuori delle relazioni e dei raggruppamenti fra le diverse attività-funzioni) che stabilisca grossolanamente la gerarchia e la disposizione relative*.² Non si dovrebbe poter confondere la causa con l'effetto: mentre la matrice ideale è l'immagine mentale corrispondente alla struttura spaziale pura, il *concept* è la sintesi delle azioni necessarie affinché si possa adattare lo schema ideale all'interno di uno *schema progettuale*

Neues Museum,
Berlino, schizzo,
David Chipperfield.

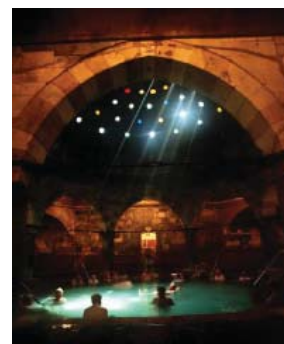
1. Ludovico Quaroni, *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura* (1977), Edizioni Kappa, Roma 2001, p.88.

2. Quaroni, *op. cit.*, p.89.

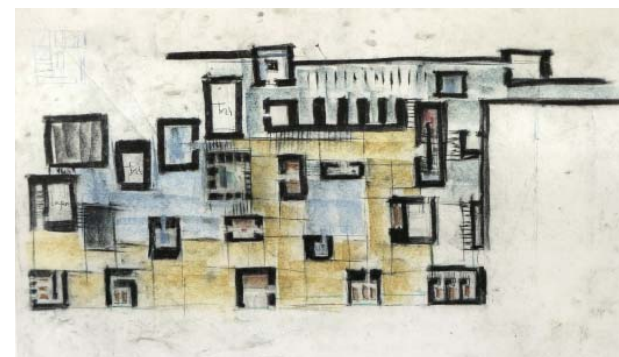
*vero e proprio: si tratterà di un qualche cosa nel quale saranno già presenti tutte le parti, nella loro rispettiva posizione e grandezza, nella loro forma elementare, nella loro dimensione.*³ Basterebbe l'esempio della riproduzione umana a sciogliere ogni dubbio in merito: un uomo ed una donna, in cui è innata l'idea del procreare, scelgono, consapevolmente o inconsapevolmente, di mettere al mondo un figlio. L'idea (geneticamente innata negli uomini) guida delle azioni è il voler dare continuità alla specie.

Ma vediamo in alcuni esempi di edifici costruiti come attraverso la comprensione di quei piccoli disegni sintetici, chiamati *concept*, è possibile elencare, come in una *to do list*, le azioni strutturanti un progetto di architettura.

I Bagni termali a Vals di Peter Zumthor è un edificio paradigmatico. La matrice spaziale di riferimento è, senza ogni dubbio, connessa all'idea di scavo. Il principio spaziale è strettamente legato all'idea di voler realizzare l'intera struttura ipogea, il cui nucleo sarebbe stato rappresentato da una serie di vasche d'acqua, scavate nel banco lapideo, drammaticamente illuminate da piccoli fori posti nella pesante lastra di copertura. Come è possibile notare sin dal primo schizzo, l'idea è chiaramente espressa con magistrale sintesi attraverso pochi segni che subito lasciano interpretare la volontà di effettuare uno scavo nel costone della montagna. Non è possibile leggere dallo schizzo le esatte dimensioni, i corretti rapporti tra gli spazi, né l'esatta distribuzione delle funzioni necessarie al funzionamento dell'edificio. Attraverso il disegno si dà corpo ad un messaggio che se fosse possibile tradurre in parole potrebbe voler dire: *"voglio scavare la pietra per riscoprire lo spazio dell'acqua!"*. Come sappiamo l'architetto parla attraverso i segni. Vediamo quindi come in un piccolo disegno è possibile racchiudere, *in nuce*, la matrice spaziale di riferimento, ovvero l'idea. Da prime suggestioni che ancorano il progetto di Zumthor ad atmosfere

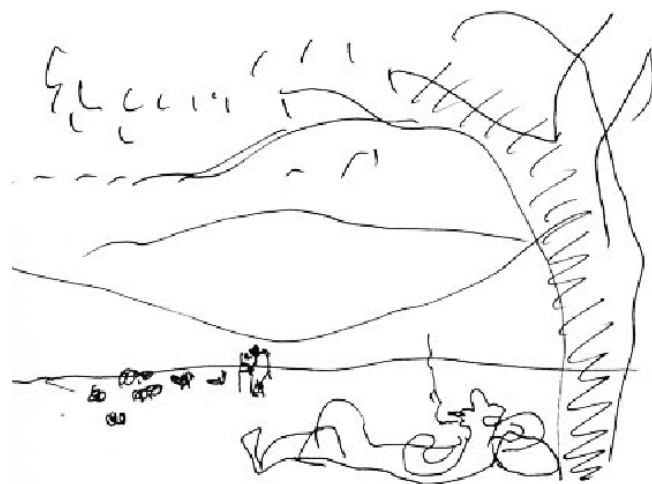


Bagni Rudas, Budapest.



Bagni termali, Vals,
concept, disegno, planimetria,
Peter Zumthor.

3. Quaroni, *op. cit.*, p.89.



Hyden y Tommet saieqiteren.
i Cicaalhiiv.

lontane, come i bagni termali turchi di Buda, altri disegni costruiranno il bagaglio di conoscenza acquisita dall'architetto rispetto ad un determinato problema, sino alla definizione di un cosiddetto *concept*: vediamo come l'idea di spazio, contenuta già nel disegno di partenza, assume una precisazione formale maggiore ed è possibile quindi compiere una sintesi cognitiva attraverso cui scorgere le azioni necessarie al raggiungimento dell'obiettivo: per strutturare un percorso ipogeo, fatto da un susseguirsi di scavi, si dovranno realizzare una serie di pieni, ovvero di blocchi lapidei, capaci di essere limiti dei vuoti (delle piscine e dei percorsi) e al tempo stesso struttura per il grosso tetto. Ecco quindi le azioni necessarie al raggiungimento del fine, ovvero, per la costruzione dell'idea.

Un altro edificio forte per la sua capacità di essere pura idea costruita è il padiglione dei paesi nordici nei Giardini della Biennale di Venezia di Sverre Fehn. L'idea della capanna è interpretata con capacità di sintesi tipica dei grandi maestri. Un riparo nella natura, ed appunto questo è il racconto che è possibile desumere da un piccolo schizzo preparatorio per questo progetto. Due muri ed un sistema di fitte travi sottilissime (sei centimetri di spessore per un metro di altezza) si intrecciano scomponendo i fasci di luce in cui spesso è immersa Venezia plasmando la luce in modo da renderla diffusa, trasformando il carattere interiore di questo luogo in una rievocazione delle atmosfere nordiche. Notiamo come un *concept* può non avere nessuna relazione segnica con il progetto ma solo forti richiami semantici. L'idea di riposo sotto una fronda d'albero è precisamente la sensazione che l'uomo si trova a vivere nel momento in cui visita questo spazio espositivo. Uno spazio di riflessiva quiete nel frenetico tumulto tipico delle esposizioni internazionali.

Schizzo preparatorio
per il Padiglione dei
Paesi Nordici a Venezia,
Sverre Fehn.

Gli esempi potrebbero essere molteplici e le descrizioni superflue poiché la maggioranza di questi schizzi, dei *concept*, servono esattamente per essere sostitutivi delle parole, ovvero

essere immediatamente comprensibili anche solo con uno sguardo superficiale: *il disegno, simbolo dell'idea, la traduce in immagini e queste si evolvono - s'intende tramite lo strumento necessario della visualizzazione - a misura che si elaborano nell'artista nuovi e più precisi contenuti.*⁴ Importante però è non confondere il fine con le azioni, ovvero le idee con i concetti necessari alla loro costruzione.



Padiglione dei Paesi Nordici,
Venezia, Sverre Fehn.

4. Ernesto N. Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, p.44.



L'essere che può venir compreso è linguaggio.

Hans-Georg Gadamer

Linguaggio.

L'architettura, in quanto attività dell'uomo, è spesso stata utilizzata come strumento per la verifica della validità scientifica di metodi finalizzati all'analisi e alla comprensione della realtà. Questo perché espressione scevra da strutture ritenute oggettive ma allo stesso tempo disciplina necessaria allo svolgersi della vita sempre in bilico tra l'essere considerata *arte* o *scienza*: questi due estremi scrive Giovanni Klaus Koenig «continueranno a ingenerare confusione, e per molto tempo ancora si considererà l'arte come un passatempo e la scienza come l'unica cosa seria del mondo, per cui siamo veramente decisi a tagliar corto con questi due termini divenuti oggi così ambigui, eliminandoli provvisoriamente dal nostro lessico. Ecco la ragione del desiderio di dichiarare l'architettura 'linguaggio': così facendo si taglierebbe la testa ad ogni discussione sulla scienza e sull'arte. Che senso avrebbe infatti il domandarsi se la lingua scritta e parlata da noi sia 'scienza' oppure 'arte'? È palese che essa è scienza quando viene usata da Einstein per la esposizione della teoria della relatività, e che essa diventa arte nell'Infinito di Leopardi. Non solo - la cosa sarebbe troppo semplice, esposta in questo modo - ma si deve anche aggiungere che i Dialoghi galileiani sono anche arte per il modo perfetto con cui sono stati scritti, ed il pensiero di Valéry è rigorosamente scientifico anche nelle sue poesie più difficili.»¹

Affermare quindi che l'architettura è un linguaggio è cosa molto differente da dire che essa è *come* un linguaggio.² Scrivere che l'architettura è un *linguaggio* - nota Ugo Volli sulle pagine di

1. Giovanni Klaus Koenig, *Analisi del linguaggio architettonico*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1964, p.29.

2. cfr. Adrian Forty, *Words and Buildings. A vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson Ltd, Londra (UK) 2000 trad. it. di Monica Turci e Marco Zecchi, *Parole ed edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Edizioni Pendragon, Bologna 2004, p.63.

Casabella - è solo in apparenza un'ipotesi semplicissima. [...] per giustificarla si fa riferimento alla forza simbolica del costruito, alla sua capacità di suscitare emozioni e di diventare portatore di complesse istanze retoriche. Ma si suppone senza alcun dubbio che ogni complesso culturale, ogni veicolo del simbolico, ogni categorizzazione del mondo debba per forza essere linguaggio. [...] e non ci si domanda neanche se l'architettura sia un linguaggio o invece tanti linguaggi; che non è questione da poco, visto che per esempio banalmente il linguaggio non è una lingua naturale, e ne sappiamo molto di meno su quello che su queste. Ignorare questo problema porta nella migliore delle ipotesi a credere che tutti pensino in latino.³

Le metafore linguistiche sono state il centro di interessanti studi e ricerche che hanno caratterizzato la storia della cultura architettonica; da J. N. L. Durand a Jacques Derrida ogni qualvolta è stato introdotto il tema della componente linguistica nell'architettura si è sempre verificato un significativo cambiamento evolutivo (positivo o negativo) del fenomeno architettonico, con una mutazione che ha caratterizzato non tanto le idee, ma piuttosto le concezioni del linguaggio. Come nota Adrian Forty, *nessun prodotto sociale ha dato origine a più speculazioni e teorie di quanto abbia fatto il linguaggio stesso*.⁴

In un mondo in cui i linguaggi si sono moltiplicati con la proliferazione delle più svariate tecnologie, e con l'avanzare di un estremo individualismo (evoluzione indiretta di un capitalismo globalizzato), riscoprire e ricondurre una modalità del fare architettura ad un'origine che risiede nella natura dell'uomo, ovvero guardando da un lato alle reali esigenze dell'individuo e della collettività e dall'altro alle capacità fisiche e cognitive dell'individuo stesso è un'operazione non solo possibile ma auspicabilmente necessaria.

Obiettivo di questo studio è di ricercare, attraverso un

3. Ugo Volli, *Architettura e linguaggio*, in "Casabella" num. 429, ottobre 1977, p.24-25.

4. Adrian Forty, *op. cit.*, p.64.

percorso esemplificativo, la matrice genetica dell'architettura provando a desumerla e comprenderla dal dato reale ovvero dal riconoscimento dell'esistenza fisica dell'architettura costruita nello spazio sensibile. La metafora linguistica è quindi strumento per una possibile dimostrazione di fondatezza della tesi che l'architettura possa essere considerata uno tra i linguaggi *naturali* dell'uomo.

L'architettura, nella sua consistenza fisica, è un insieme di elementi capaci di trasmettere informazioni comunicative e proprio del significato di tali elementi, al di fuori degli stili, vorrà occuparsi questa ricerca.

La visione strutturalista dell'architettura avvierà la comprensione di limiti e potenzialità del riconoscimento della realtà sotto specie atomistica del complesso insieme semantico architettonico, e, una volta assunti gli strumenti cognitivi per comprenderne *la struttura assente* porremo una giusta distanza dall'insieme delle contingenze significative cercando di leggere l'architettura nella totalità del fenomeno, sotto specie universale, per trarne una conclusione interpretativa del costruire il rapporto segno-referente, base di ogni linguaggio dell'uomo, dando come assunto la contabilità e la finitezza dei significati.

Spiegare l'architettura in termini linguistici è un'esigenza antica: è sempre impresa complessa cercare di trasferire un'esperienza personale, quale l'architettura è, al di fuori dell'esempio. Abbiamo visto che un possibile metodo per la trasmissione delle informazioni di cultura al di fuori di un linguaggio naturale è il metodo artigianale così come per l'apprendimento della lingua parlata il frequentarla è il modo migliore per impadronirsene così è anche per l'architettura. Il linguaggio è qualcosa di difficilmente nominabile, in termini di qualificazione nella realtà, poiché come messo in evidenza da Humbolt, *il linguaggio, inteso nella sua vera essenza non è un'opera (ergon), ma un'attività (energeia)*. La sua definizione può essere quindi esclusivamente genetica. [...] Il

*linguaggio è l'organo formativo del pensiero.*⁵ Questa concezione ha rappresentato lo spartiacque tra visioni contrapposte, tra coloro i quali, considerando l'uomo fatto di cultura, lo hanno identificato come artefice di un codice linguistico, ed altri i quali, partendo dallo stesso assunto, hanno ritenuto il linguaggio come una caratteristica intrinseca dell'uomo stesso. La teoria chomskyana dell'*innatismo del linguaggio* è stata il punto di partenza per una riflessione condotta al fine di cercare di definire l'architettura come un fenomeno *filogeneticamente* connesso alla realtà umana, capace di evolversi e modificarsi all'interno delle genetiche modificazioni dell'uomo. Funzionale a due precisi scopi. L'architettura, come tutta la cultura umanistica, vive in questi anni un momento di profonda crisi attendendo un rinnovamento che stenta ad arrivare poiché, allo sviluppo delle scienze e delle tecnologie, non è corrisposta una sistematica evoluzione dei contenuti capaci di supportare i contenitori, ovvero gli strumenti, messi a disposizione dalla tecnica. Si è quindi generato un processo indifferenziato automotivazionale che spinge l'uomo verso desideri ed obiettivi in realtà lontani dalle sue reali esigenze, dalle necessità naturali, innescando una continua insoddisfazione che alimenta questo circolo di consumistica infelicità capace di generare sempre maggiore divario tra le popolazioni ricche e povere. Tutto questo è strettamente connesso al problema dell'interpretazione semantica del linguaggio dell'architettura. Scrive Joseph Rykwert in un suo recente saggio: *«la crisi del sistema finanziario del 1930, il cui sintomo visibile erano i grattacieli di New York, si è risolta entro il decennio con lo scoppio della seconda guerra mondiale. Siamo nel quarto o quinto anno della crisi presente e speriamo che per risolverla non si ricorra a misure così drastiche, anche se i nostri grattacieli sono molto più grandi e infinitamente più numerosi di quelli del secolo scorso. Noi architetti non possediamo gli strumenti per rimediare a tutti i mali del sistema finanziario e*

5. Wilhelm von Humboldt, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues* (1827), in Konrad Lorenz, *op. cit.*, p. 408.



*sociale. Siamo impiegati, servitori di quel sistema imperante per il quale creiamo il guscio, l'involucro visibile e tangibile dentro il quale agisce. In altri termini si potrebbe dire che forgiame la facciata, la maschera per il sistema. Siamo quindi servitori sì, ma non privi di un certo potere in quanto, si sa, la maschera – “persona”, come dicevano i Romani – può impadronirsi dell'attore che la indossa. Abbiamo quindi, se non altro, il potere di evocare nelle forme che creiamo la visione dell'equità e dell'equilibrio.»*⁶ Fine ultimo dell'architettura è costruire lo spazio per la felicità dell'uomo.

In secondo luogo, l'architettura della città ha caratterizzato il fenomeno culturale europeo costruendo e ricostruendo su se stessa gli spazi per l'abitare, rendendo fisicamente percepibile il concetto di identità, trasmettendo il senso della continuità dell'adeguatezza degli spazi: attraverso una scomposizione ed una trattazione analitica degli elementi che compongono il lessico dell'architettura della città è possibile trarne insegnamenti capaci di essere trasmessi, in questa

6. Joseph Rykwert, *Tra gigantismo e crisi alla ricerca di equilibrio*, in “L'architetto. La cultura del progetto e la società contemporanea” n. 1 gennaio 2013.

forma discretizzata per questo “facilmente” comprensibile, sia ai giovani che si avvicinano alla complessa realtà del costruire che a quelle culture a noi lontane, ovvero in quei luoghi dove si sta cercando di impiantare un’idea di occidente, attualmente *vana* poiché mera riproposizione utopica di un campionario di immagini fatte da forme vuote, prive di valori condivisi.

In sintesi, l’obiettivo è di dimostrare come è possibile definire che l’architettura è un *linguaggio naturale dell’uomo* tanto quanto la lingua parlata e quali sono gli elementi che compongono la sua struttura visibile.

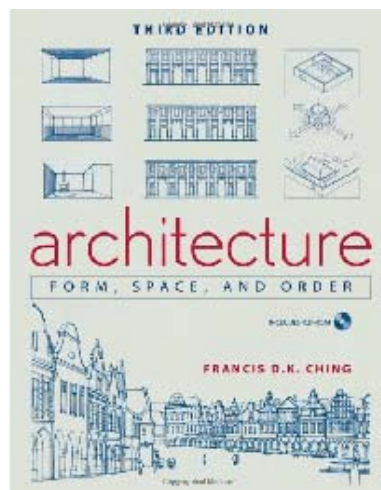
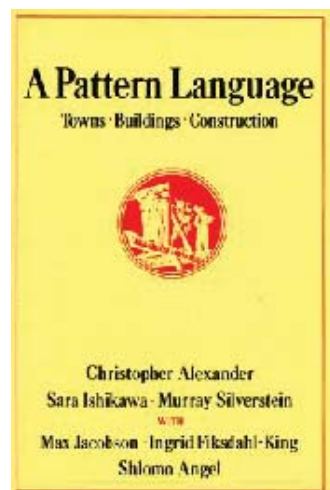
Nella difficile traccia dei segni che costruiscono le parole è possibile individuare un limite al campo semantico della parola linguaggio funzionale al nostro discorso.

Linguaggio è composta da due termini *lingua* + *atto*, ovvero azione compiuta con la lingua. L’ovvia relazione con l’agire tramite il muscolo predisposto all’articolazione dei suoni è esplicita. Ma se osserviamo il termine *lingua* in greco antico - γλῶσσα - attraverso un’operazione, non pienamente corretta in termini filologici, ma *empaticamente* connotata da un’assonanza sonora,⁷ il termine γλῶσσα sembra essere una crasi tra λόγος (parola) e πράσσω (fare), ovvero: *agire con la parola*. Non è secondario notare che il termine γλῶσσα è introdotto dalla consonante γ, tipica delle parole che portano dentro il loro significato l’idea di genesi (γῆ terra - γυνή donna - γένος origine); λόγος non può non far correre alla memoria la parola νόμος (legge, consuetudine, costume). Vediamo come il significato della parola *linguaggio* assume aspetti che riconosceremo essere centrali per il nostro scopo. Il *linguaggio* è qualcosa di originariamente connesso con la natura creativa dell’uomo, intimamente legato all’essere sociale dell’uomo

stesso, ovvero al suo essere fatto di cultura. Proponendo una sintesi riduttiva possiamo dire che con la parola *linguaggio intendiamo quell’attività dell’uomo nata per manifestare all’interno di uno stesso gruppo identitario le proprie necessarie consuetudini ovvero le proprie strutture culturali*. Già in un così ristretto campo semantico della parola linguaggio, è utile notare come nel segno tramandato nel tempo è intrinsecamente connesso il suo essere azione e non prodotto, *attività non opera*. L’uomo non è passivo trasmettitore di un codice astratto ma è attivo interprete di una tradizione culturale; nel linguaggio, come dirà Gadamer, risiede il vero luogo dell’essere.

Per l’architettura la discussione in merito è molto più complessa, poiché nel corso della storia dell’uomo degli ultimi tre millenni, il campionario segnico della lingua architettura è stato codificato nel corso della lenta evoluzione genetica dell’uomo, e per comprendere quanto sia difficilmente percepibile la modificazione di un elemento nella natura è necessario comprendere la scansione del tempo in *ere* più che in *secoli*. *L’era del telaio*: così potremmo definire la tradizione culturale e costruttiva nella quale ci troviamo, desumibile attraverso una attenta analisi del *linguaggio architettura*.

7. cfr. Jorge Luis Borges, *This Craft of Verse*, by the President and Fellows of Harvard College, Harvard 2000, trad. it. di Vittoria Martinetto e Angelo Morino, *L’invenzione della poesia. Le lezioni americane*, Mondadori, Milano 2001.



Tutti i fenomeni di cultura sono sistemi di segni, e cioè la cultura è essenzialmente comunicazione.

Umberto Eco

Il linguaggio
e l'architettura:
una breve
rassegna.

L'analisi linguistica è stata tra le più sfruttate metodologie metaforiche attraverso cui è stato possibile discutere di architettura. Non c'è ricerca nel corso del secolo appena chiuso che abbia affrontato l'architettura *sub specie aeternitatis* che non si sia confrontata con le argomentazioni linguistiche.

Non è opinione comune considerare l'architettura un linguaggio e, leggendo come Carlos Martí Aris, nella sua già citata ricerca, affronta la questione semiotica, si conferma quanto sia istanza complessa. Martí Aris pone due ipotesi iniziali affinché si possa parlare di comunicazione, ed attraverso l'analisi di tale approccio teleologicamente teso verso l'obiettivo di dimostrare l'inappropriatezza di tale metodologia interpretativa della realtà architettonica, tenteremo una possibile strada per definire l'architettura linguaggio.

Scrivo Martí Aris, come ipotesi iniziale: *«innanzi tutto perché si possa parlare di comunicazione si debbono verificare due condizioni. La prima è che esista l'intenzione di comunicare, vale a dire che i segnali emessi tendano esplicitamente e coscientemente a stabilire una comunicazione. La seconda condizione è che esista un codice prestabilito, comune all'emittente e al ricevente, che assicuri il carattere non equivoco del messaggio. Quando si parla di una semiotica della moda, dello spettacolo, dei costumi, si presuppone la condizione comunicativa di questi fenomeni senza peraltro dimostrarla in alcun modo. Lo stesso problema si presenta per l'architettura. Nessuna delle due condizioni sopra menzionate (intenzione comunicativa e carattere inequivocabile del messaggio) si verifica nel fatto architettonico. Se dunque l'architettura non si propone di trasmettere un messaggio, che senso ha continuare ad analizzarla dal punto di vista della*

comunicazione? ⁸[...] *Dal momento che l'aspetto comunicativo non è pertinente alla natura dell'architettura, affrontare l'analisi di questa a partire dall'idea di comunicazione può essere tutt'al più un curioso esperimento per il semiologo, ma serve ben poco all'architetto*».⁹

L'uomo primitivo scorge nella caverna il luogo dove ripararsi e soffermando la mente sull'immagine simultaneamente interna ed esterna dello spazio cavernoso definisce dentro se stesso un'idea di caverna. L'immagine della caverna germina all'interno dell'uomo e, mosso da necessità primordiali è spinto a ricercare e ricreare, affinando le sue abilità tecniche, altre caverne, dove stabilirsi migliorando la qualità della sua vita. Ogni segno è atto comunicativo e, scrive Eco, come *il cucchiaino promuove un certo modo di mangiare e significa quel modo di mangiare, la caverna promuove l'atto del cercar riparo e comunica l'esistenza di una funzione possibile; entrambe gli oggetti comunicano anche se non sono usati*.¹⁰ La comunicazione è fattore implicito nell'essere fatto di realtà, ogni cosa del mondo comunica, volontariamente o involontariamente. Non soltanto gli oggetti di cultura, le creazioni artificiali, rispetto a determinati codici sono in grado di comunicare poiché ai sensi dell'uomo, la realtà è fatto comunicativo. Ma non si può tralasciare che l'uomo è, contemporaneamente, specchio e parte della realtà:¹¹ come un oggetto comunica all'uomo prima di tutto la sua esistenza, e, attraverso un'infinita catena di messaggi, assunto a cui giungerà sul finire della sua carriera

8. Carlos Martí Arís, *op. cit.*, p.100.

9. Carlos Martí Arís, *op. cit.*, p.100.

10. Umberto Eco, *op. cit.*, p.194.

11. "Ancora oggi il realista guarda solo verso la realtà esteriore senza rendersi conto di esserne lo specchio. Ancora oggi l'idealista guarda solo nello specchio voltando le spalle alle realtà esteriore. L'atteggiamento di ambedue impedisce loro di vedere che lo specchio ha un rovescio, una faccia non riflettente, che lo pone sullo stesso piano degli elementi reali che esso riflette: l'apparato fisiologico, la cui prestazione consiste nel conoscere il mondo reale, non è meno reale di quel mondo stesso." in Konrad Lorenz, *op. cit.*, p. 46.

Roland Barthes,¹² continuerà a comunicare a differenti livelli di profondità informazioni circa il suo essere, come una parola non suscita mai una sola immagine, ma l'immagine di un'immagine di un'immagine secondo la definizione di Fritz Mauthner. Allo stesso modo l'architettura comunica all'uomo non soltanto una sua possibile funzione, ma una modalità comportamentale che supera la concezione dell'*uso apparente* per riferirsi ad una possibilità di *vivere lo spazio* più profonda e radicata nell'essere umano. Il punto nevralgico messo in evidenza da Martí Arís è, in vero, sulla mancanza, nell'atto comunicativo architettonico, dell'*intenzionalità*. Ma, a questo proposito, a riprova del fatto che *il codice architettonico genera un codice iconico*,¹³ intenzionalmente comunicativi appaiono le costruzioni dei luoghi di culto nella storia così come le architetture pubbliche o i luoghi per lo spettacolo. Scrive Christian Norberg-Schulz: «*La cattedrale deve essere interpretata come un'icona notevolmente complessa che rappresenta gli oggetti superiori decisivi del periodo. In una forma iconica tale rappresentazione, nel senso letterale della parola, può essere più o meno diretta. I sette scalini dello Ziggurat "raffigurano" i sette cieli che formano il cosmo. La chiesa, d'altro lato, non raffigura il corpo mistico di Cristo, ma soltanto alcune delle sue manifestazioni. La relazione iconica era estremamente importante nell'architettura del passato ed è probabilmente altrettanto antica della connessione causale. Abbiamo già visto come in origine la colonna venisse eretta per rappresentare il fallo, mentre la grotta raffigurava il grembo da cui scaturisce la nuova vita. La combinazione di questi due elementi iconici, creò le prime, reali opere di architettura. Nei templi megalitici di Malta la durezza e la potenza della pietra sono accentuate dalla definizione di linee rette e di*

12. "La semiologia non pone mai l'esistenza di un significato ultimo e in qualsiasi complesso culturale, o anche psicologico, siamo di fronte a catene metaforiche infinite il cui significato viene sempre differito o diventa esso stesso significante." Roland Barthes, *Semiologia e urbanistica*, in "Op. Cit.", 10, 1967.

13. Umberto Eco, *op. cit.*, p.193.

*superfici piane. Mentre i dolmen e le mura ciclopiche esibiscono "direttamente" il loro peso e la loro stabilità simbolica, i maltesi vollero rappresentare questo contenuto mediante linee e direzioni particolari. La forza di gravità era astratta visualmente dalla materia grezza e inarticolata. Questa astrazione fornì la base per lo sviluppo di un sistema di simboli architettonici che includeva segni convenzionali. Un sistema di simboli architettonici consiste quindi di segni convenzionali astratti da forme iconiche. I segni fanno parte della tradizione culturale e possono essere usati ripetutamente per costruire strutture formali sempre nuove».*¹⁴

Tali architetture intenzionalmente comunicative non rispondono alla definizione di oggetti derivati dal linguaggio puro dell'uomo - come ad esempio la casa - poiché non rispondono alle necessità prime dell'uomo di natura ma emblematiche dell'uomo culturale; esse appartengono alla sfera del linguaggio come struttura culturale (tanto quanto la poesia) frutto di una derivazione seconda rispetto al linguaggio naturale. L'architettura ha nella sua profonda essenza la capacità e la volontà di comunicare non soltanto messaggi politici e sociali, come spesso è stato messo in luce,¹⁵ ma soprattutto, e questo è di specifico interesse dell'architetto, di ordinare la vita dell'uomo secondo una sequenza di azioni che l'architettura induce a compiere come chiaramente espresso da Giovanni Klaus Koenig: *non è forse l'architettura composta dai veicoli segnici che promuovono dei comportamenti? Per eccellenza, siamo pronti a dire, poiché in questo senso niente è così comportamentisticamente vincolante quanto l'architettura. Pronunziare una parola può far agire una persona in un senso o nell'altro. Ma se io faccio vivere diecimila persone in un quartiere da me progettato, non v'è dubbio che*

*influisco sul loro comportamento.*¹⁶

La seconda questione messa in evidenza da Carlos Martí Aris, è circa l'esistenza di un *codice prestabilito* da cui l'architetto possa attingere per la creazione di opere di architettura. Tale considerazione è frutto della critica verso la teoria di Ferdinand de Saussure secondo il quale *il linguaggio è un sistema di segni fondati su convenzioni, il che significa che i segni vengono scelti casualmente e vengono interpretati in base a un codice.*¹⁷ Ma già dall'impostazione concettuale della sua ricerca - che molto deve allo strutturalismo che è *in un certo senso, la risposta epistemologica al sentimento di dissoluzione e di perdita di coesione e di omogeneità delle cose, un tentativo di dominare di nuovo l'universo da una prospettiva più ampia*, come scritto dallo stesso Martí Aris -¹⁸ è possibile rintracciare un pretesto per la confutazione di questa tesi. Il *tipo* è la struttura concettuale che sottende alla forma architettonica, ovvero una composizione sintattica attraverso le cui variazioni è possibile la decodifica dell'architettura tutta come teorizzato dallo strutturalismo che ha postulato l'ipotesi che *al di sotto delle innumerevoli variazioni superficiali che i fenomeni presentano, esista un numero limitato di strutture profonde, alle quali essi possono essere ricondotti. La ricerca della struttura che soggiace a fenomeni diversi, si situa a un livello di astrazione tale che la natura dei fenomeni, quella che potremmo chiamare la loro condizione materiale, passa in secondo piano, lasciando in evidenza la forma nella quale questi si articolano, si compongono e si trasformano.*¹⁹ In estrema sintesi, un possibile codice prestabilito è possibile rintracciarlo attraverso l'individuazione dei finiti *tipi* presenti nella storia dell'architettura. Mentre illimitate possono essere le variazioni,

14. Christian Norberg-Schulz, *Intentions in Architecture*, The Norwegian Research Council for Science and the Humanities, Oslo 1963, trad. it. *Intenzioni in architettura*, Lerici, Roma 1967 in "Casabella" num. 429 ottobre 1977, p.28.

15. per un approfondimento circa la produzione comunicativa dello spazio nella storia cfr. Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Edition Anthropos, Parigi 1974

16. Klaus Koenig, *op. cit.*, p.53.

17. Christian Norberg-Schulz, *Architettura: presenza, linguaggio e luogo*, trad. it. Anna Maria De Dominicis, Skira, Milano 1996, p. 108.

18. Carlos Martí Aris, *op. cit.*, p.103.

19. Carlos Martí Aris, *op. cit.*, p.103.

finito è l'insieme dei *tipi*. Da un'analisi dell'architettura costruita nei secoli è sempre possibile, attraverso una vivisezione a posteriori, definire categorie discretizzanti entro cui rintracciare un codice comunicativo assorbito dalla cultura di un popolo, ovvero capace di essere compreso.

È da notare che il nostro studio non prenderà il *tipo* a modello linguistico di riferimento, poiché è già di per sé costruzione semantica, struttura soggiacente al corpo dell'architettura, diagramma concettuale attraverso cui l'idea può essere schematicamente conformata per diventare realtà. Il *tipo* presuppone una scelta linguistica già presente nell'intenzionalità comunicativa dell'uomo-architetto. La grammatica costitutiva del *linguaggio architettura*, il codice di riferimento composto dall'uomo per l'uomo, è possibile che sia rintracciabile all'interno della *filogenesi* umana. Con l'evoluzione delle abilità tecniche e della coscienza che l'uomo ha acquisito di sé nel corso del tempo si è affinata la sua necessità di costruire spazi per la sua vita sempre più precisi e sempre più peculiarmente rispondenti a specifiche esigenze. Così dalla lastra di pietra del dolmen alla concezione del mattone, l'unità minima attraverso cui costruire il corpo dell'architettura diventa sempre più precisa e ridotta nelle dimensioni, come, attraverso un immediato parallelismo con la contemporaneità, si diminuiscono le dimensioni delle componenti tecnologiche per ottenere dispositivi sempre più piccoli, sottili, maneggevoli capaci di immergere l'utente in una un'esperienza sensoriale sempre più coinvolgente; *ogni scatto di inverosimile si appoggia su articolazioni del verosimile*.²⁰

La modalità cognitiva è esattamente la stessa. Il codice, univoco, per una stessa comunità identitaria, poiché generato dall'uomo per l'uomo, è proprio negli elementi che costruiscono l'architettura: *se l'architettura non fosse un linguaggio* - scrive Giovanni Klaus Koenig - *cioè non si potesse stabilire in essa un rapporto fra segni e cose significate, non sarebbe possibile*

insegnare niente attorno ad un suo eventuale significato. Dovremmo limitarci a narrare lo svolgersi storico, elencare cioè una successione di eventi spazio-temporali, null'altro significati che se stessi. Non potremmo cioè che fare una storia delle forme, di derivazioni di forme l'una dall'altra, ma i cui diversi significati sarebbero irrazionali od inspiegabili. Ma se l'architettura fosse invece un linguaggio, dovrebbe esistere una possibilità di studio non solo delle forme, ma anche del rapporto fra esse ed i significati che sono espressi da queste forme.²¹

L'architettura è linguaggio in quanto possiede *in nuce* la prima ed indiscutibile necessità umana, segnare un limite nella natura, conformare uno spazio in un luogo e renderlo privato, esigenza di ogni specie vivente e comunicarlo al resto del mondo attraverso forme inequivocabilmente riconoscibili come spazi intimi: *quando noi costruiamo non facciamo altro che staccare dallo spazio naturale una conveniente quantità di spazio, chiuderlo e proteggerlo - e tutta l'architettura nasce da questa necessità*.²² Gli uccelli costruiscono nidi, le api alveari, gli uomini case.

Dato come assunto fondativo di queste riflessioni che l'architettura è un linguaggio, prima di dimostrare quanto questo linguaggio sia possibile aggettivarlo come *naturale* dell'uomo, è utile soffermarci su alcuni aspetti dell'approccio semiotico-strutturalista.

Come già notato, la semiotica *non è interessata a quello che le cose significano, ma a come si forma il significato*²³ e tale studio è ben poco utile all'architetto: *il fatto che la linguistica, campo originario di sviluppo dello strutturalismo sistematico, si applichi all'analisi di un sistema di segni destinati a trasmettere una comunicazione, non implica che tutte le attività che il metodo strutturale aspira a dominare e a comprendere si*

21. Klaus Koenig, *op. cit.*, p.30.

22. Geoffrey Scott, *L'architettura dell'Umanesimo*, Laterza, Roma 1939, p.200-201.

23. Forty, *op.cit.*, p.83.

20. Umberto Eco, *op. cit.*, p.205.

*fondino sulla dimensione comunicativa, né che ogni struttura debba necessariamente riferirsi a fenomeni che comportano una comunicazione codificata. Lo strutturalismo è, in prima istanza, uno strumento di analisi formale e relazionale, pertanto non deve essere confuso con i contenuti specifici delle materie su cui opera. Il metodo non si identifica con nessuna delle discipline cui può applicarsi.*²⁴ Per capire e fare proprie le ragioni che risiedono nella profondità di una struttura cognitiva complessa come l'architettura, è importante capire perché la disciplina architettonica ha posto delle significative sfide alla semiologia; *perché gli oggetti dell'architettura apparentemente non comunicano (o almeno non sono concepiti per comunicare) ma funzionano.*²⁵ Abbiamo in parte già notato come l'architettura sia atto di *comunicazione prima*, contrapponendoci a quanto postulato come ipotesi di partenza per le tesi esposte da Umberto Eco circa la metafora linguistica tra l'architettura ed il linguaggio. Più precisamente è ormai un fatto storico che la semiologia abbia interessato l'architettura, così come altre branche del sapere, non tanto con una finalità affine alle singole discipline quanto dall'ansia di verificare l'appropriatezza e l'applicabilità scientifica di tale metodo interpretativo. Per cui non è utile soffermarci sui singoli passaggi dell'analisi semiotica al *corpus* architettonico poiché non giungeremmo a nulla di significativamente rilevante per il nostro scopo: dimostrare che l'architettura sia linguaggio naturale dell'uomo e, attraverso la comprensione degli elementi che compongono tale linguaggio, capirne il loro significato.

L'assunto iniziatico attraverso cui prendono forma *quasi tutti gli studi semiotici hanno obbedito alla tendenza a stabilire una corrispondenza biunivoca tra il binomio significante-significato, pertinente alla caratterizzazione del segno linguistico, e il binomio forma-funzione, quale viene postulato nell'ambito della*

*concezione positivista dell'architettura. Questa equazione implica l'assimilazione della forma al significante e della funzione al significato, in base alla quale la forma si converte in un meccanismo significante, il cui significato altro non è che la funzione o utilità che l'architettura riveste. Questa è la concezione delineata da Eco quando, riferendosi al segno architettonico, vi riscontra "la presenza di un significante il cui significato è la funzione che questa rende possibile". Da qui si può facilmente dedurre che il ruolo fondamentale dell'architettura è quello di riflettere, con la maggior evidenza possibile, l'uso cui è destinata, il che equivale a dire che l'uso di per sé è in grado di determinare la forma.*²⁶ Il principio semiotico da cui deriva il binomio *forma-funzione* è la traduzione immediata dell'assunto, descritto da Roland Barthes per cui *dal momento in cui vi è società, ogni uso si converte in segno di quell'uso.*²⁷ Tale binomio è stato il centro fondativo dell'analisi semiotica dell'architettura: figlio dell'epoca in cui tali considerazioni venivano postulate, noto fallimento di un'architettura internazionalizzante, la cui prova è nella storia delle nostre città. Proponiamo quindi una possibile interpretazione semantica delle componenti che costituiscono le forme architettoniche come mezzi comunicativi a tre livelli differenti: 1) come denotante di una necessità concordemente con la tesi di Eco per cui *l'oggetto d'uso è, sotto specie comunicativa, il significante di quel significato esattamente e convenzionalmente denotato che è la sua funzione,*²⁸ 2) come mezzo comunicativo attraverso cui l'uomo manifesta il suo identificare proprio uno spazio (segna un limite costruendo un muro, ad esempio) 3) come espressione della capacità degli elementi architettonici di resistere a date forze fisiche. Prendendo ad esempio un elemento architettonico, il tetto, esso è atto comunicativo dell'uomo attraverso cui manifesta la

24. Carlos Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Città Studi Edizioni, Torino 1990, p.98.

25. Umberto Eco, *op. cit.*, p.192.

26. Carlos Martí Arís, *op. cit.*, p.101.

27. Umberto Eco, *op. cit.*, p.193.

28. Umberto Eco, *op. cit.*, p.202.

sua funzionalità operativa, ovvero la sua capacità di coprire; è possibile esprimere la manifestazione sensibile di una necessità primordiale, il ripararsi; si rende visibile e percepibile il suo essere in grado di svolgere tale funzione. È importante poter leggere gli elementi architettonici sotto questo triplice aspetto comunicativo perché sottrae la forma al suo essere schiavo unicamente delle funzioni (approccio tipicamente semiotico) aprendo le possibilità compositive verso un campionario formale allo stesso tempo semanticamente limitato (in riferimento alle sole necessità primordiali) ed illimitato (circa le illimitate composizioni formali possibili, scevre dalle logiche funzionaliste). Basti pensare, come chiaramente messo in luce da Aldo Rossi, quanto l'architettura della città abbia resistito nella storia ad un susseguirsi di usi che hanno trovato posto nelle stesse forme urbane per secoli.

Da un primo approccio alla lettura semiotica dell'architettura sono desumibili due grandi questioni: la risoluzione del rapporto tra i binomi forma-funzione e significante-significato e la possibile caratterizzazione di un codice di elementi significanti. Scrive Umberto Eco: *l'architetto deve articolare significati architettonici per denotare funzioni; le funzioni sono i significati di quei significanti, ma il sistema delle funzioni non appartiene al linguaggio architettonico bensì ne sta fuori. [...] Quello che l'architettura mette in forma (un sistema di relazioni sociali, un modo di abitare e di stare insieme) non appartiene all'architettura, perché potrebbe essere definito e nominato (e potrebbe sussistere) anche se, per ipotesi, non esistesse l'architettura.*²⁹ È chiaro che la pressione esercitata dal dimostrare quanto i fenomeni sociali ed i fatti culturali siano fondativi rispetto ad altri fenomeni del reale influisca su tale impostazione teorica: è pur vero, altresì, che nello stesso volume da cui è estratto questo breve testo si presenta la dimostrazione di quanto l'architettura sia gerarchicamente antecedente rispetto alla caratterizzazione

funzionale e, soprattutto, che l'esistenza stessa dell'architettura è capace, in quanto espressione naturale dell'uomo, di generare funzioni e rapporti sociali inaspettati. *L'immagine lontana di una caverna diventa già la comunicazione di una funzione possibile* - nota Eco - *e lo rimane anche se la funzione non viene espletata né si desidera espletarla. [...] Già dire che il manufatto "promuove" la funzione, indica che esso assolve anche a una funzione comunicativa, esso comunica la funzione da espletare;*³⁰ ovvero non è possibile espletare funzioni in assenza di architettura. La sussistenza di un corpo architettonico è *conditio sine qua non* per l'esistenza di un complesso di azioni; per cui il significato del *linguaggio architettura* risiede nelle azioni che impone con la sua esistenza fisica. L'uomo riconoscendo elementi fisici costruiti e posti con determinate relazioni all'interno di uno spazio è sollecitato a reagire ovvero ad agire in una determinata maniera. L'istanza funzionale è sia dispositivo innescante lo sviluppo delle attività tecniche (ad esempio la necessità di aprire una finestra, come vedremo successivamente, sarà motivo dell'invenzione dell'arco) che derivata dalla condizione spaziale. Nascerà un nucleo familiare perché esisterà un luogo per poterlo accogliere.

Non è trascurabile il fatto che sia l'uomo stesso artefice di tale codice, ovvero sceglie di imporsi delle regole, dei costumi, per regolare la vita tra simili; l'uomo, per dirla con Lorenz, è un animale culturale e compiendo atti di natura genera linguaggi necessari alla sua sopravvivenza. Come il nutrirsi è un'azione necessaria alla salvaguardia della continuità vitale così il costruire luoghi dove vivere riparati è altrettanto fondamentale per garantire un futuro alla specie. In quanto animale culturale l'uomo non può scegliere di non essere sociale, da questo deriva la categorizzazione del costruito secondo differenti funzioni; una semplificazione concettuale conveniente alla genesi di un codice linguistico facilmente trasmissibile.

29. Umberto Eco, *op. cit.*, p.234.

30. Umberto Eco, *op. cit.*, p.194.

Oltre ai messaggi inequivocabili destinati ad essere espressi attraverso l'utilizzo di un codice fatto di elementi costruttivi astratti, su cui torneremo, è consolidato nella cultura contemporanea il fatto che *così come ci insegnano gli studi di prossemica, la disposizione spaziale è diventata fatto comunicativo*,³¹ tanto quanto i segni del reale.

L'architettura ha la capacità di comunicare attraverso lo spazio racchiuso al suo interno. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, la necessità comunicativa dell'uomo inizia a prendere forma attraverso la scelta della matrice spaziale di riferimento ideale alla base della costruzione dell'oggetto architettonico. Già dalla matrice spaziale è rintracciabile una volontà comunicativa capace di trasmettere informazioni di ordine psicologico all'uomo: oltre ad informazioni dirette (proseguire dritto, svoltare, fermarsi, stare, salire/scendere, entrare, ecc.) l'architettura ha il potere di parlare alle emozioni attraverso, appunto, lo spazio ed il suo carattere. A questo proposito le teorie di Renato De Fusco sono sofisticatamente precise, inclusive e riduttive allo stesso momento, capaci di conciliare l'approccio strutturalista con la teoria della purivisibilità, attraverso una lettura spazialista del fenomeno architettonico. Con la volontà di negare la referenzialità dei segni architettonici proposta, contemporaneamente, da Eco e Koenig, nella linea Peirce-Morris,³² De Fusco scriverà che *riconosciuto come carattere peculiare dell'architettura, conformazione spaziale cava e tridimensionale, la presenza di uno spazio interno*

31. Umberto Eco, *op. cit.*, p.248.

32. "com'è noto Koenig, nella linea Peirce-Morris, sostiene che il segno è qualcosa che sta per un'altra, anzi considera tale condizione indispensabile per poter definire un linguaggio: il messaggio significante, nel processo di significazione archica, è tutto ciò che i nostri organi ricettori percepiscono nel segnale; e che, attraverso i codici e lessici di ricezione, viene tradotto in un significato. Se il messaggio significante coincidesse fisicamente con il segnale, crollerebbe ogni concezione linguistica ed ogni analisi della comunicazione archica (contrazione che sta per architettonica)". Renato De Fusco, *Utilità storiografica di una dicotomia linguistica*, in "Op. cit.", num. 20, gennaio 1971.

*agibile, ragion d'essere della sua pratica attuazione, possiamo considerare tale spazio come il significato e lo spazio esterno, o meglio, l'involucro di tale internità, come il significante. L'unione dialettica ed indissociabile di tali entità ci sembra la legittima estensione di quell'unione tra immagine acustica e concetto che definisce le componenti del segno linguistico.*³³ L'intento di De Fusco è condivisibile e utile, al nostro fine, poiché l'affrancamento dalla referenzialità dell'architettura come linguaggio è necessario per sostanziarne una propria autonomia semantica.

La seconda questione intorno alla quale si è costruito un aspro giudizio circa la caratterizzazione dell'architettura come linguaggio autonomo riguarda l'identificazione di un codice segnico dedicato. Qui ci riferiamo unicamente ai segni rappresentati dalle opere costruite, non ad altri canali comunicativi tipici dell'architettura, quali ad esempio i disegni: come sottolinea lo stesso Eco *a proposito dell'architettura vanno distinti i codici di lettura (e di costruzione) dell'oggetto dai codici di lettura e di elaborazione del progetto dell'oggetto*.³⁴

Spesso, quando si parla di *semantica dell'architettura*, si è modulata la teoria secondo la quale gli elementi costitutivi dell'architettura potessero essere assimilabili al valore che le parole posseggono all'interno di una lingua. Nonostante molti pareri contrastanti tra loro tale tendenza appare ancora di un certo valore e attuale utilità: il valore comunicativo degli elementi astratti nel loro essere è esattamente equivalente non alle parole, che sono di per sé già costruzione logica di un atto comunicativo, bensì alle lettere che costituiscono l'alfabeto. Gli elementi della costruzione, minimi comuni multipli dell'architettura, sono gli atomi attraverso cui è possibile costruire le forme dell'architettura. È di conseguenza logico

33. Renato De Fusco, *op. cit.*

34. Umberto Eco, *op. cit.*, p.220.

pensare che attraverso la giustapposizione di tali elementi è possibile definire segni dotati di un significato preciso, riferentesi cioè addirittura a un referente.³⁵ La capacità di pensare l'architettura in questi termini è di chiara derivazione strutturalista: in questo risiede uno tra i più grandi meriti metodologici ereditabile da tale approccio.

Dalla ricerca semiotica di Umberto Eco si evince una costruzione del codice architettonico basata su una classificazione composta da: codici sintattici (travi, solai, archi, pilastri...) senza riferimento né alla funzione né allo spazio denotato; codici semantici (suddivisi in articolazione negli elementi architettonici ovvero funzioni prime (tetto, terrazzo, cupola, scala...), funzioni seconde "simboliche" (colonna, timpano, frontone...), elementi denotanti "caratteri distributivi" e connotanti "ideologie dell'abitare" (aula comune, zona giorno e zona notte,...); e in articolazione in generi tipologici ovvero tipi sociali (ospedale, scuola, palazzo, stazione...) e tipi spaziali (tempio a pianta rotonda, a croce greca, labirinto...)).³⁶ Tale categorizzazione ci appare particolarmente articolata e di difficile applicabilità ad una teoria del progetto che, basandosi su un approccio linguistico, possa diventare, operativamente valida sul piano pratico. Il superamento di tale classificazione ramificata è nella semplificazione ai minimi termini del campionario segnico del costruito: colonna, pilastro, muro, trave e arco, piano (ovvero superficie in tutte le sue varianti spaziali), scala e rampa, porta e finestra, tetto.³⁷

Altre possibili forme presenti nel campionario linguistico

35. cfr. Umberto Eco, *op. cit.*, p.220. Eco dimostrerà il contrario di quanto appena scritto.

36. cfr. Umberto Eco, *op. cit.*, p.223-224.

37. tale classificazione si riferisce al senso comunemente inteso nel lessico architettonico degli elementi del costruito. È netta la distinzione tra piano e superficie in matematica; in architettura assumiamo come sinonimi i due termini indicando, più genericamente con superficie tutte quegli elementi che possano rappresentare, nella costruzione, oltre a solai o pareti anche cupole, volte o elementi dalla geometria spaziale più complessa.

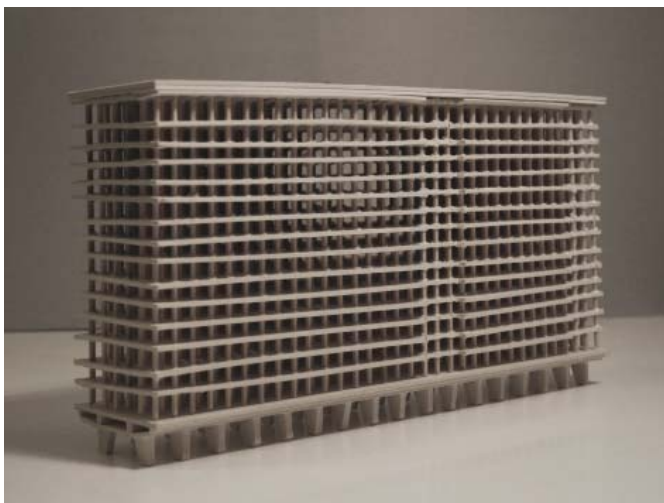
architettonico ci appaiono come derivazioni seconde, terze,..., di tali elementi fondamentali. Su tale posizione è nota la scetticità dell'approccio semiotico: *non è vero*, scrive Eco, *che alcune forme vuote e puramente differenziali del significare architettonico (pilastro o trave) permettano ogni comunicazione architettonica possibile: permettono il tipo di comunicazione architettonica a cui ci ha abituato la civiltà occidentale, ispirato a certi criteri statici e dinamici, a certe regole geometriche euclidee che, anche se hanno tutta l'aria di essere più stabili e resistenti all'usura di altri sistemi di regole, ci obbligano a muoverci all'interno di una certa grammatica del costruire, tanto è vero che la si trova codificata sotto il nome di scienza delle costruzioni.*³⁸ Ma come le lettere, astratte quanto una trave e tra l'altro prive di giustificazioni fisiche, ma vive solo di fattori simbolici, permettono qualsiasi comunicazione interna alla lingua parlata, o meglio alla comunicazione a cui una data tradizione culturale identitaria di un popolo è stata conformata, riteniamo possibile che gli elementi astratti della costruzione, portatori di un triplice valore comunicativo sono in grado di costruire qualsiasi espressione interna ovviamente all'insieme semantico dell'architettura. Senza tralasciare la insuperata definizione corbuseriana secondo cui *la geometria è il linguaggio dell'uomo, poiché gli assi, i cerchi, gli angoli retti, sono i principi della geometria e sono effetti che il nostro occhio misura e riconosce; altrimenti sarebbe il caos, l'anomalia, l'arbitrio*,³⁹ come hanno, peraltro, felicemente dimostrato le ricerche di Friedrich Fröbel. Il codice comunicativo del *linguaggio architettura* è qualcosa che si evolve come la lingua parlata attraverso la storia e l'uso. Sotto specie comunicativa è lapalissiano, come sottolinea lo stesso Eco, che *un primitivo abituato a scale o a piani inclinati, si troverebbe completamente sprovvisto di fronte a un*

38. Umberto Eco, *op. cit.*, p.225.

39. Le Corbusier, *Verso una Architettura (1925)*, ed. it. a cura di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini, Longanesi & C, Milano 1973 p.54.

ascensore; ⁴⁰ poiché l'elemento ascensore (tra l'altro macchina meccanica, ovvero appartenente non al codice linguistico naturale dell'uomo bensì ad una branca della cultura tecnica che fa capo alla tecnologia più che alle costruzioni) non è stato *filogeneticamente* assorbito dall'identità cognitiva dell'uomo. Ad ogni scatto di innovazione linguistica corrisponde una necessità funzionale espressa dall'uomo a cui esso stesso trova soluzione. Significa che l'animale uomo in una precisa circostanza, posto un problema di utilità pratica, soffermando la mente intuisce una nuova possibile composizione dei saperi già acquisiti e trasforma oggetti in altri: ecco che una carrucola per oggetti - strumento vivo nella mente dell'uomo moderno - diventa una carrucola per uomini. Il linguaggio si evolve con gli uomini essendo fenomeni posti in una stretta corrispondenza biunivoca e non è trascurabile il fatto che *la caratteristica di ogni linguaggio è la non-universalità; esso è un valido mezzo di comunicazione soltanto tra coloro che sono a conoscenza del*

40. Umberto Eco, *op. cit.*, p.203.



*'codice' che regola i comportamenti nel campo specifico di quel linguaggio.*⁴¹

L'approccio semiotico proposto da Eco ha come esito la concezione ideale basata sul principio che l'architettura può essere considerata un linguaggio ma sia i segni, ovvero i codici, che le regole necessarie alla sua formulazione sono fattori estrinseci all'esistenza stessa dell'architettura come fenomeno.⁴² L'architettura, come fatto culturale tipico dell'uomo, è una estrinsecazione naturale delle necessità fisiologiche e comunicative dell'uomo stesso.

L'uomo di cultura cerca modalità espressive per comunicare con se stesso e con gli altri, crea simboli attraverso luoghi, elementi e atmosfere conformate da spazi iconici. Scrive Norberg-Schulz: *la semiologia costruisce il linguaggio a partire dal basso, secondo il principio atomistico, e, dato che si occupa soltanto di relazioni tra quello che assume una presenza, non ha la capacità di intendere la totalità del mondo della vita. L'essere-nel-mondo invece non va compreso a partire da codici, ma presuppone, la preconsocenza. Noam Chomsky qualifica infatti la teoria di Saussure come "povera e inadeguata"*.⁴³

Ogni attività logica che ha posto l'accento sulle capacità comunicative dell'architettura si è dovuta necessariamente scontrare con la realtà dei fatti, ovvero che il mestiere dell'architetto possiede, ancora oggi, quella naturale *condanna*

41. Klaus Koenig, *op. cit.*, p.35.

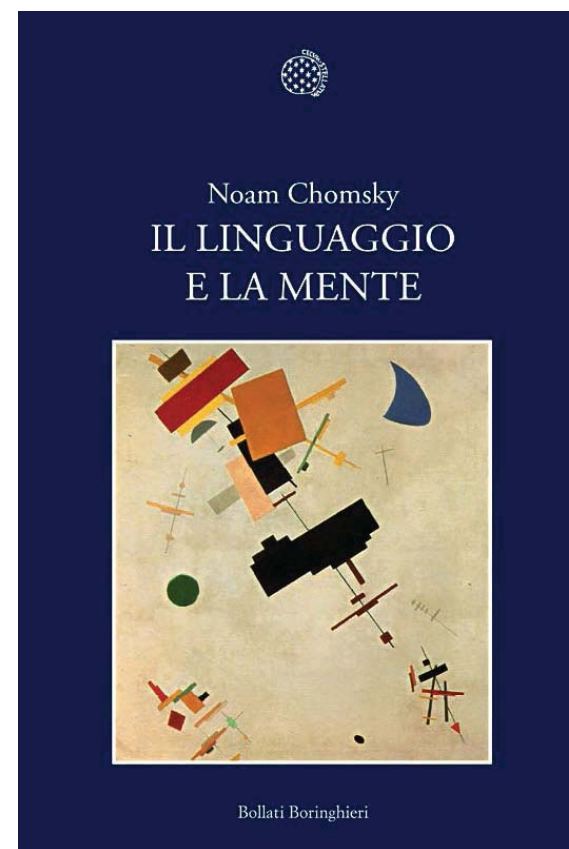
42. *"Se i segni costitutivi sono parole, l'architetto parrebbe possedere un paradigma che non sa ancora come disporre sull'asse del sintagma. Ha un vocabolario, forse una logica, ma gli rimangono una grammatica e una sintassi da inventare. E tutto pare dimostrare che non sarà mai l'architettura da sola a fornirgli quelle regole che cerca. Non rimane dunque una risposta: l'architettura parte forse da codici architettonici esistenti, ma in realtà si appoggia su altri codici che non sono quelli dell'architettura, e in riferimento ai quali gli utenti dell'architettura individuano le direzioni comunicative del messaggio architettonico."* Umberto Eco, *op. cit.*, p.233.

43. Christian Norberg-Schulz, *Architettura: presenza, linguaggio e luogo*, trad. it. Anna Maria De Dominicis, Skira, Milano 1996, p. 108.

ad essere forse l'unica e ultima figura di umanista della società contemporanea: obbligato a pensare la totalità proprio nella misura in cui si fa tecnico settoriale, specializzato, inteso a operazioni specifiche e non a dichiarazioni metafisiche.⁴⁴ Un interessante esercizio analitico potrebbe essere nel cominciare con il non porre come discretizzante la specie interpretativa della *metafora linguistica* bensì una specie analitica che potremmo nominare come *metafora architettonica*. Come nota Juhani Pallasmaa, *l'architettura sviluppa metafore esistenziali e vissute attraverso lo spazio, la struttura, la materia, la gravità e la luce. Di conseguenza non illustra o imita idee filosofiche, letterarie, pittoriche o di qualsiasi altra forma d'arte; è un modo di pensare a pieno titolo. Le idee articolate attraverso l'arte sono pensieri pittorici, musicali, cinematografici e architettonici, concepiti ed espressi attraverso il mezzo e la logica artistica propri di quella particolare forma d'arte, in un processo dialettico con la propria tradizione. Le idee artistiche non sono necessariamente intellettuali e traducibili in termini verbali, giacché esse sono metafore incarnate del mondo e di quei modi particolari attraverso i quali esistiamo in questo universo. Anche l'architettura è un'espressione artistica fintantoché trascende il suo regno puramente utilitario, tecnico e razionale, e si trasforma in un'espressione del mondo vissuto e della condizione umana.*⁴⁵

44. Umberto Eco, *op. cit.*, p.245.

45. Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hnad: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, John Wiley & Sons Ltd., 2009, trad. it. di Matteo Zambelli, *La mano che pensa*, Safarà Editore, Pordenone, 2014, p. 116.



Tutta la terra aveva una sola lingua e le stesse parole. Emigrando dall'oriente gli uomini capitarono in una pianura nel paese di Sennaar e vi si stabilirono. Si dissero l'un l'altro: «Venite, facciamoci mattoni e cuociamoli al fuoco». Il mattone servì loro da pietra e il bitume da cemento. Poi dissero: «Venite, costruiamoci una città e una torre, la cui cima tocchi il cielo e facciamoci un nome, per non disperderci su tutta la terra». Ma il Signore scese a vedere la città e la torre che gli uomini stavano costruendo. Il Signore disse: «Ecco, essi sono un solo popolo e hanno tutti una lingua sola; questo è l'inizio della loro opera e ora quanto avranno in progetto di fare non sarà loro impossibile. Scendiamo dunque e confondiamo la loro lingua, perché non comprendano più l'uno la lingua dell'altro». Il Signore li disperse di là su tutta la terra ed essi cessarono di costruire la città. Per questo la si chiamò Babele, perché là il Signore confuse la lingua di tutta la terra e di là il Signore li disperse su tutta la terra.

Genesi XI, 1-9

Il linguaggio, come dimostrato da Konrad Lorenz e Noam Chomsky, è una componente innata all'uomo.

Filogeneticamente connessa con lo sviluppo dell'organismo vivente, è mezzo attraverso il quale nomina il mondo e lo rende proporzionato alle proprie capacità cognitive. L'architettura è uno tra i linguaggi dell'uomo, ovvero, è mezzo attraverso cui manifesta in maniera tangibile le sue necessità prime, evolutesi in maniera coeva con l'evoluzione delle abilità tecniche acquisite dall'uomo stesso. L'architettura è la capacità dell'uomo di nominare e dominare lo spazio naturale.

L'architettura,
linguaggio
naturale
dell'uomo.

Linguaggio ed architettura, intesi come *fatti di cultura*, sono comunemente considerati come prodotti artificiali ovvero manifestazioni sensibili dell'essere culturale dell'uomo. Bisogna contrapporre a questa opinione largamente diffusa il fatto che, come ha detto Arnold Gehlen, l'uomo è «per natura un essere culturale», cioè la sua costituzione naturale ed ereditaria è tale che molte sue strutture hanno bisogno della tradizione culturale per entrare in funzione. D'altra parte però sono proprio esse a rendere possibile la cultura e la tradizione.⁴⁶ Così facendo, sottolinea Lorenz, è esplicita la negazione della sussistenza della teoria che molti antropologi difendono strenuamente anche oggi, secondo cui ogni comportamento sociale e comunicativo dell'uomo sarebbe determinato esclusivamente dalla tradizione culturale.⁴⁷ È logicamente comprensibile il fatto che l'uomo sia fisicamente disponibile a recepire i fatti culturali, geneticamente predisposto all'acquisizione formale dei dati di conoscenza. La cultura è un prodotto dell'uomo nata dalla ritualizzazione delle proprie azioni: questa constatazione non è per nulla in contrapposizione con il fatto che l'uomo sia *per natura un essere culturale e a ciò si deve la sua disponibilità innata a far diventare sua seconda natura*

46. Konrad Lorenz, Die Rückseite des Spiegels. Versuch einer Naturgeschichte menschlichen Erkennens, R. Piper & Co. Verlag, Monaco 1973, trad. it. di Claudia Beltramo Ceppi, *L'altra faccia dello specchio*, Adelphi, Milano 1974, p. 315.

47. Konrad Lorenz, *op. cit.*, p. 305.

*il comportamento ritualizzato che la sua cultura gli prescrive.*⁴⁸

Ci troviamo di fronte ad una corrispondenza biunivoca, l'uomo può produrre cultura perché è fisicamente predisposto a poterlo fare, ovvero è frutto dell'educazione culturale che riceve poiché è geneticamente strutturato a recepire ed assorbire le istruzioni culturali e trasformarle in modi di agire. Il linguaggio è, contemporaneamente, condizione e fenomeno. Condizione in quanto capacità innata di potersi esprimere e fenomeno poiché attività e non prodotto dell'uomo. Il linguaggio è quella capacità dell'uomo attraverso cui non soltanto si esprime e dà atto alla definizione di una cultura - poiché senza atto comunicativo non può esistere una formazione culturale di alcun genere, e per atto comunicativo intendiamo qualsiasi attività umana in grado di generare un codice interpretativo - ma identifica la sua genetica capacità di poterlo fare. *Comunicare e pensare* nella visione *filogenetica* sono attività coincidenti non identiche: Höpp ha mostrato «quanto sia errata la bipartizione dello spirito umano in una parte esterna, che sarebbe il linguaggio, e in una interna, che sarebbe il pensiero, mentre in realtà entrambi non sono che due aspetti della stessa cosa».⁴⁹

L'uomo è un animale geneticamente predisposto all'atto comunicativo. Il suo essere nel mondo è strettamente vincolato alle sue capacità in questa attività; la sopravvivenza stessa della specie è legata, tanto nell'uomo primitivo quanto in quello contemporaneo alle abilità espresse attraverso codici linguistici. Questo aspetto è fondativo per l'ipotesi che l'architettura sia linguaggio naturale dell'uomo: parlare e costruire, sotto specie comunicativa, coincidono in una visione che identifica il gesto costruttivo alla stessa stregua del segno scritto. Il linguaggio è un'attività che si è sviluppata nel corso dell'evoluzione dell'uomo ancorandosi con forza ad alcuni organi del nostro corpo così come l'evoluzione delle abilità tecniche: è fatto incontestabile poiché

rispetto al suo essere primitivo - epoca in cui la sua massima abilità era nel tagliare la roccia, tanto che il frutto del rapporto tra mente e mani erano tali azioni - nell'epoca contemporanea l'uomo si è dimostrato essere in grado di maneggiare la materia a livello atomico, ancorando tali abilità agli organi preposti. Riferendoci alla teoria evoluzionistica moderna di Alfred Russel Wallace, possiamo definire la facoltà del linguaggio come la *“natura morale e intellettuale dell'uomo”*: le capacità umane per l'immaginazione creativa, il linguaggio e altre modalità del simbolismo, la matematica, l'interpretazione e la registrazione dei fenomeni naturali, le intricate pratiche sociali e cose simili, ovvero un complesso di capacità che, a quanto pare, si sono cristallizzate abbastanza di recente, forse poco più di 50000 anni fa, all'interno di un piccolo gruppo di allevatori dal quale discendiamo tutti; un complesso che contraddistingue gli essere umani abbastanza nettamente dagli altri animali, inclusi altri ominidi, a giudicare dai reperti archeologici. È evidente però che la natura della “capacità umana”, resta un mistero considerevole.⁵⁰ E proprio il non voler dare nulla per schematicamente certo rispetto alla realtà del mondo, fa essere lo studio della grammatica universale una ricerca capace di trasmettere speranza ed allo stesso tempo consapevolezza critica verso i fondamentali gnoseologici, a differenza dell'approccio strutturalista, che fa dell'elenco una metodologia classificatoria della realtà che manifesta un essere non soddisfatto della realtà stessa e ne disegna una nuova immagine. Ma tornando alla stretta corrispondenza tra architettura e linguaggio, in una visione *filogeneticamente* connessa alla realtà dell'uomo, è importante notare come per poter trovare risposte dall'interpretazione dei fatti sensibili è necessaria una visione panottica, totalizzante, del problema linguistico, ovvero ricorrendo ad una *legittima astrazione*. L'approccio delineato da Noam Chomsky per lo studio della linguistica, tesa alla definizione di una grammatica universale

48. Konrad Lorenz, *op. cit.*, p. 359.

49. Konrad Lorenz, *op. cit.*, p. 304.

50. Noam Chomsky, *op. cit.*, p.254.

ovvero nel *determinare le capacità mentali che rendono possibile l'acquisizione del linguaggio, ha un sapore molto tradizionale [...] distaccandosi in molti modi da una concezione più moderna, e secondo Chomsky del tutto sbagliata, secondo la quale la conoscenza del linguaggio si può spiegare come un sistema di abitudini o in termini di connessioni stimolo-risposta, di principi di "analogia" e "generalizzazione" e di altre nozioni che sono state esplorate nella linguistica e nella psicologia del XX secolo e che si sono sviluppate dalla speculazione empiristica tradizionale. L'inadeguatezza fatale di tutte queste impostazioni deriva dall'indisponibilità ad intraprendere lo studio astratto della competenza linguistica. Se le scienze fisiche fossero state limitate da simili restringimenti metodologici, saremmo ancora nell'epoca dell'astronomia babilonese.*⁵¹

Abbiamo così acquisito due dati essenziali per proseguire nella dimostrazione di cui ci siamo posti l'obiettivo: 1) l'uomo è un fatto culturale, ovvero è fisicamente predisposto a produrre cultura ed essere modificato dalla cultura stessa, modificazioni che non influiscono soltanto sull'agire contingente ma che dall'agire plasmano il modo di essere al mondo, non soltanto a livello psicologico - che già di per sé sarebbe modificazione fisica - ma anche a livello corporeo; 2) il linguaggio non è soltanto frutto di una produzione culturale ma è chiara espressione di una capacità comunicativa dell'uomo, ovvero è la manifestazione sensibile della sua attività cognitiva. Tale affermazione sarebbe impossibile alla luce di una interpretazione atomistica della realtà ma solo attraverso una visione astratta ed inclusiva dei fenomeni del mondo è possibile la sua comprensione.

Altro fondamentale per la comprensione dell'evoluzione genetica delle capacità linguistiche è considerare quanto lo sviluppo della conoscenza, fattore determinante tali modificazioni culturali, sia strettamente legato all'evoluzione genetica dell'uomo stesso, così come le abilità tecniche: *l'uomo è*

*un essere le cui caratteristiche e le cui prestazioni, compresa l'alta capacità del conoscere, sono un prodotto dell'evoluzione, di quel processo svoltosi per epoche intere nel corso del quale tutti gli organismi viventi si sono trovati a confronto con gli elementi del reale e durante il quale hanno dovuto, come si suol dire, 'adattarsi' ad essi. Questo evento filogenetico è un processo della conoscenza; infatti ogni 'adattamento a' un dato di fatto della realtà esterna indica che una certa quantità di 'informazioni su' è stata acquisita dal sistema organico.*⁵²

Lo sviluppo di una tradizione culturale, in continuità con la storia di un determinato gruppo identitario, è possibile perché sussistono le capacità genetiche di assorbimento dei fatti culturali. La memoria, capacità celebrale di accumulazione di informazioni circa il mondo sensibile, non è sufficiente a determinare un'insieme di azioni adeguate a rispondere alle necessità fisiologiche dell'uomo. Ogni atto di cultura profonda influisce significativamente sulla modificazione fisica dell'uomo, non a livello dell'azione *hic et nunc* bensì a livello genetico; *il linguaggio architettonico* - scrive Giovanni Klaus Koenig - *non ha la capacità di riflettere le piccole cose, come un litigio, un dolore individuale, una preoccupazione un sentimento personale momentaneo; il linguaggio architettonico riflette i fatti importanti della vita associativa, del comportamento sociale (per dirla con Morris il comportamento sociale è un comportamento i cui organismi stimolano altri organismi). Il linguaggio architettonico è lo specchio dei fatti sociali.*⁵³ Lo studio dell'antropologia archeologica ci spinge a credere che, nota Lorenz, *le modificazioni subite dal cervello umano per opera della pressione selettiva dell'accumularsi del sapere tradizionale, non sono dovute a un processo culturale, ma filogenetico. Tali modificazioni si sono compiute dopo la folgorazione del pensiero concettuale. È probabile che l'uomo abbia acquisito*

51. Noam Chomsky, *op. cit.*, p.153.

52. Konrad Lorenz, *op. cit.*, p. 25.

53. Klaus Koenig, *op. cit.*, p.100.

contemporaneamente la stazione eretta e una differenziazione più sottile della muscolatura delle mani e delle dita - processo in continuo divenire, in quanto la specie è in continua modificazione - non si deve neppure pensare che il processo delle modificazioni filogenetiche sia giunto ormai a un punto fermo. La rapida trasformazione dell'ambiente vitale umano e le richieste che questo pone fanno supporre, tutto al contrario, che l'Homo sapiens si trovi attualmente in un momento di rapida trasformazione genetica. Questa ipotesi viene suffragata anche da alcune osservazioni, come ad esempio il rapido aumento delle dimensioni corporee e altri caratteri prodotti nell'uomo dalla domesticazione. Dobbiamo convincerci che l'evoluzione dell'uomo viene determinata da due ordini di processi diversi, i cui tempi sono effettivamente discordanti, ma che stanno fra loro in uno strettissimo rapporto di interazione: la lenta evoluzione filogenetica e la molto più rapida evoluzione culturale.⁵⁴

L'architettura, in quanto linguaggio in grado di significare lo spazio di vita quotidiano dell'uomo, è più di ogni altra costrizione culturale inficiante l'evoluzione *filogenetica* dell'uomo. È una forza culturale capace non soltanto di indirizzare le azioni degli uomini ma anche lo spirito verso direzioni inaspettate, come ha magistralmente dimostrato Gaston Bachelard.⁵⁵ La costruzione dello spazio è opera antropica i cui riflessi sono chiaramente percepibili sulle sorti di un'intera società. La lettura che l'uomo fa dello spazio costruito è quindi frammentariamente riproposta nelle trasformazioni genetiche che assume e, proporzionalmente, riprodotta sotto forma di opere costruite. È un continuo processo di mutua contaminazione reciproca, attraverso cui l'uomo viene plasmato dalla cultura e viceversa: *il mondo degli oggetti fatti dall'uomo, i suoi abiti, i suoi mobili, le sue abitazioni e i suoi giardini, modificato dalla sua cultura, e*

soprattutto le opere d'arte che circondano l'uomo e sono proprie della sua cultura, imprimono inesorabilmente sull'uomo colto il loro marchio, che influisce poi anche sul suo comportamento. Anche il comportamento sociale a partire dalle forme più esteriori e superficiali di relazione, delle 'buone maniere', fino agli 'atteggiamenti' più profondi ed intimamente etici, è segnato dallo stile dell'epoca, che esercita sulla parte creaturale dell'uomo, cioè sul programma innato, sviluppato nel corso della filogenesi, del suo comportamento sociale, una costrizione che aumenta col progredire dell'evoluzione culturale. La 'decadenza dei costumi' o, in altri termini, la ribellione contro la sempre maggiore costrizione esercitata da una cultura sempre più ritualizzata, può essere uno dei motivi che portano all'improvviso crollo delle civiltà superiori.⁵⁶

È possibile quindi stabilire che l'uomo è capace di comunicare attraverso un linguaggio artificiale poiché possiede al suo interno una struttura fisica in grado di recepire un codice comportamentale tale che si caratterizzi un linguaggio comune per uno stesso nucleo identitario. Tale struttura è la capacità tipica delle razze animali, di formulare un codice artificiale attraverso la contaminazione della mente da parte di elementi innescanti il processo cognitivo. Ogni specie animale ha un proprio codice comunicativo e, nonostante l'assenza di precise conformazioni culturali orientate, ogni essere animale riuscirà, esposto seppur in minima parte alla conoscenza di una cultura, a ramificare la propria capacità comunicativa attraverso una struttura interna profonda tipica della stessa specie. La differenza fondativa tra gli uomini e le altre specie risiede nell'uso creativo che l'uomo compie normalmente con il linguaggio, ovvero la capacità di generare nuove forme comunicative all'interno dello stesso codice, aspetto noto fino ad ora mai messo in luce in altre forme

54. Konrad Lorenz, *op. cit.*, p. 300.

55. Gaston Bachelard, *The poetics of space*, Orion Press, 1964, trad. it. di E. Catalano, *La poetica dello spazio*, Dedalo, 2006.

56. Konrad Lorenz, *op. cit.*, p. 358.

animali,⁵⁷ essenziale per la caratterizzazione dell'architettura come linguaggio naturale dell'uomo.

L'architettura è, come il linguaggio, un insieme di segni costituiti dagli elementi che conformano il codice architettonico elementare (colonna, muro, pilastro, piani...) geneticamente connesso all'evoluzione dell'uomo e comune a tutti gli uomini anche provenienti da differenti culture identitarie. Tale linguaggio trova le sue mutazioni alla luce di sopravvenuti fattori culturali, tipici delle differenti comunità nel mondo. Nella contemporaneità le singole tradizioni culturali sono schiacciate dalla globalizzazione assunta a modello culturale omologante, tale che oggi non possiamo più parlare di una cultura locale ma di una *weltanschauung* globale. La presenza di alcuni fattori (qui chiamati *elementi*) comuni a tutti i popoli, *innati* nella struttura genetica dell'uomo è tesi capace di riscuotere sempre più credito tanto che anche Umberto Eco, in un suo scritto più recente affermerà: *"mi sono però persuaso che certamente esistono nozioni comuni a tutte le culture, e che tutte si riferiscono alla posizione del nostro corpo nello spazio"*!⁵⁸

Yvonne Farrell e Shelley McNamara (Grafton Architects, Irlanda) insieme a Paulo Mendes da Rocha hanno proposto, attraverso un'interessante installazione alla tredicesima Biennale di Architettura di Venezia nel 2012, un'interpretazione immediatamente percepibile circa la questione della continuità della cifra linguistica e concettuale dell'architettura, mettendo a confronto architetture costruite in luoghi molto distanti tra loro, precisamente il complesso monastico costruito sulla piccola isola Skellig Michael intorno al 600 d.C. in Irlanda del Sud ed il villaggio di Machu Picchu in Perù edificato intorno al XIV-XV sec. Sono queste due "figure" che parlano la stessa

57. cfr. Noam Chomsky, *Language and Mind. Third Edition*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, trad. It. Di Armando De Palma, *Il linguaggio e la mente*, Bollati Boringhieri editore, Torino 2010, p.138.

58. cfr. Umberto Eco, *Cinque scritti morali*, Bompiani, Milano 1997.

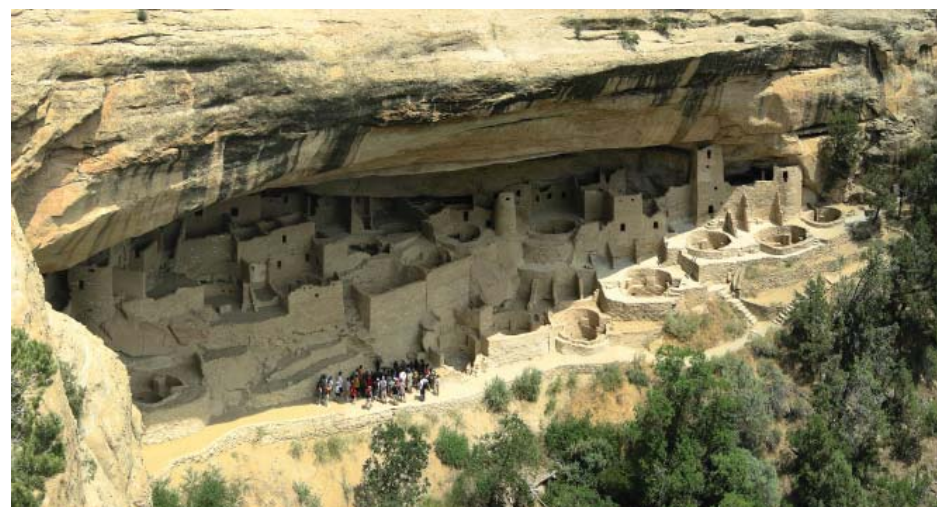




lingua e si appropriano del territorio montuoso definendo luoghi artificiali come sottrazione al gesto naturale della costruzione della montagna. Paulo Mendes da Rocha definisce l'architettura come una forma specifica di coscienza, in linea con quanto fin ora detto rispetto al linguaggio come attività dell'uomo, e sollecita la riscoperta da parte dell'uomo-architetto di una consapevolezza responsabile rispetto alla sua azione nell'universo. Una vena metafisicamente trascendente lega questo pensiero alla connotazione *naturalistica* dell'architettura come fatto innato nell'uomo: due modalità descrittive dello stesso fenomeno osservato. Le somiglianze tra queste due architetture sono assolutamente evidenti e il fatto che siano state costruite in due luoghi geograficamente incontaminati da atti di cultura che in qualche modo possano giustificare una

qualche influenza reciproca fa riflettere su quanto, come la lingua parlata, l'architettura sia un linguaggio la cui struttura risieda nella natura dell'uomo: *le civiltà umane non sorgono come postula una filosofia unificante della storia, in una sequenza lineare e secondo leggi unitarie, ma, esattamente come avviene per le specie animali e vegetali, l'una indipendentemente dalle altre: 'polifileticamente', come direbbe lo studioso della filogenesi. La nascita di quei sistemi viventi complessi che noi chiamiamo, come gli storici, civiltà superiori, si fonda probabilmente su folgorazioni strettamente analoghe a quei passi evolutivi da cui derivano le specie animali. Si potrebbe addirittura sospettare che ogni progresso culturale si fondi sull'integrazione di sottosistemi preesistenti e fino allora indipendenti; evidentemente le civiltà superiori sono sorte spesso - anche se certo non sempre - dal contatto fra una popolazione nomade e una sedentaria. L'innesto, la greffe, come la chiama Paul Valéry, di un bene culturale estraneo, sembra aver dato spesso l'impulso a folgorazioni culturali. Questo è un processo peculiare della storia della cultura, reso possibile dall'ereditabilità dei caratteri acquisiti.*⁵⁹ A questi

59. Konrad Lorenz, *op. cit.*, p. 297.



due esempi, già eloquenti, una ulteriore conferma di quanto scritto fin ora giunge da una terza architettura arcaica, risalente al XI-XII sec. d. C. costruita nello stato del Colorado negli Stati Uniti d'America. All'interno del parco nazionale di Mesa Verde si trovano numerosi insediamenti abitativi, chiamati *cliff-dwelling*, interamente scavati all'interno di rientranze rocciose, sui fianchi delle montagne. Tipologicamente non dissimile dalle architetture appena descritte, la popolazione degli Anasazi ha costruito le proprie case con tecniche costruttive similmente sviluppate a quelle del resto del mondo abitato in quell'epoca, definendo spazi protetti e spazi pubblici (come è possibile notare nell'architettura meglio conservata, il Cliff Palace) così come spazialmente definiti anche nell'insediamento di Machu Picchu o nel monastero Irlandese. L'architettura si manifesta in tutto il suo essere linguaggio naturale dell'uomo in quanto denuncia una volontà astratta di essere mezzo comunicativo (tutti questi insediamenti trasmettono il loro essere luoghi privati, protetti, spazi per l'abitare, dandone un chiaro segno inequivocabilmente compreso da ogni popolo) e, contemporaneamente, si presenta costruito attraverso le stesse strutture, sia spaziali che fisiche, anche in realtà culturali molto differenti l'una dall'altra. Ed è ancora una volta dimostrazione del fatto che *in tutti gli uomini di ogni popolo e di ogni civiltà sono innate certe strutture del pensiero, che non solo stanno a fondamento della costruzione logica del linguaggio, ma determinano direttamente anche la logica del pensiero.*⁶⁰

Proprio nella consapevolezza che l'architettura è fatto di natura - in quanto appartenente alla natura stessa dell'uomo - è possibile nutrire una speranza per il futuro: come ammonisce Paulo Mendes da Rocha per tornare a fare architettura non pensata come una sommatoria di oggetti isolati bisogna inesorabilmente tornare a comprenderla come una trasformazione della natura. La semplificazione appena mostrata è un chiaro esempio di *filogenesi* dell'architettura nell'uomo. Vediamo come, in

un determinato momento storico che possiamo definire tecnologicamente coevo, a parità di necessità estrinseche da parte degli uomini, le risposte in termini costruttivi e spaziali sono morfologicamente e tipologicamente equivalenti. È una dimostrazione evidente di quanto l'evoluzione delle abilità tecniche sia portatrice di una modificazione delle aspettative, in termini di attesa di una qualità della vita sempre migliore, che spinge l'uomo ad acquisire dai fatti culturali e tecnici elementi capaci di modificare la propria struttura fisica spingendolo verso limiti costruttivi sempre più estremi. Così è comprensibile come *le norme innate nel comportamento umano svolgono un ruolo di particolare importanza nella struttura della società umana*⁶¹ e simultaneamente, è possibile lo sviluppo di un popolo, della propria cultura, delle proprie strutture cognitive e del proprio spazio dell'abitare.

L'architettura è un linguaggio dell'uomo, naturale, ovvero ancorato all'esistenza stessa dell'uomo nel mondo. Dire che sia un linguaggio naturale significa che assumiamo che l'architettura, come il linguaggio, goda di proprietà di altri sistemi biologici, ovvero sussista l'esistenza di *due fattori caratteristici*, come scrive Chomsky: *fattori genetici, quasi uniformi per la specie. La dotazione genetica interpreta parte dell'ambiente come esperienza linguistica, un compito non banale che il neonato esegue come un riflesso, e che determina il corso generale dello sviluppo della facoltà del linguaggio; e l'esperienza, che conduce alla variazione, entro un ambito abbastanza limitato, come nel caso di altri sottosistemi della capacità umana e dell'organismo in generale.*⁶²

Innate sono alcune caratteristiche attraverso cui è capace di apprendere, tanto la lingua quanto l'architettura (ovvero comprendere il codice architettonico elementare). A queste strutture innate dobbiamo far riferimento per comprendere a

60. Konrad Lorenz, *op. cit.*, p. 303.

61. Konrad Lorenz, *op. cit.*, p. 314.

62. Noam Chomsky, *op. cit.*, p.260.

pieno il senso dell'esistenza di una grammatica architettonica universale. L'uomo *«impara perché non può fare altrimenti, esattamente come un uccello impara a volare»*. Infatti anche *la potenzialità del volo è innata nell'uccello!*⁶³ Non ha scelta, l'uomo si trova gettato nel mondo del reale, di cui ne è parte significante - altrimenti verrebbe negata l'esistenza di quanto fin ora descritto - e deve necessariamente compiere quell'attività discretizzante attraverso cui si appropria dei fatti del reale, disponendo le informazioni acquisite in un ordine, ancora sconosciuto, capace di generare quelle relazioni di prossimità tra le cose in grado di produrre un linguaggio condiviso. Questa la radice semantica del concetto di grammatica universale. Il linguaggio (parlato) è l'espressione tangibile dell'esistenza di una capacità strutturalmente connessa alla mente dell'uomo, attraverso cui i tasselli componenti la lingua vengono messi al loro posto: *è immediatamente ovvio che i dati a disposizione del bambino sono abbastanza limitati, il numero di secondi nell'arco della vita intera è insignificante a confronto con il campo di frasi che egli è in grado di capire istantaneamente e di produrre in maniera appropriata*.⁶⁴ Tale costruzione logica è equivalente a quella compiuta dal bimbo che inizia a vivere e conoscere lo spazio costruito: intuisce le relazioni tra gli spazi, subisce le indicazioni imposte dagli elementi della costruzione, gode della felicità capace di essere generata dall'architettura ben fatta. Privato di qualsiasi struttura culturale, sa riconoscere il luogo del riparo dal luogo del pericolo, riconosce i luoghi protetti, familiari, dai luoghi ignoti osservando e toccando poiché *comprendiamo la loro essenza prima ancora di essere in grado di parlare di loro*.⁶⁵ Il fisico reagisce ai segnali della costruzione dello spazio

63. le parole sono di Anne Sullivan in riferimento alla sua esperienza di educatrice di Helen Keller in Konrad Lorenz, *op. cit.*, p. 310.

64. Noam Chomsky, *op. cit.*, p.154.

65. Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, John Wiley & Sons Ltd., 2009, trad. it. di Matteo Zambelli, *La mano che pensa*, Safarà Editore, Pordenone, 2014, p. 35.

in maniera *inconsciamente consapevole*.⁶⁶ La comprensione dei fatti architettonici è strettamente connessa all'evoluzione *filogenetica*: comprende ciò che è in grado, geneticamente, di comprendere. Il bimbo è posto nella condizione di capire ciò che gli è necessario, l'architettura è linguaggio puro dell'uomo poiché corrisponde forme appropriate alle reali esigenze dell'uomo stesso. Quando la costruzione dello spazio si dissocia dalle necessità reali per costruire forme vuote di senso, non ne è garantita la comprensione ovvero la sua sopravvivenza. Con il variare delle esigenze varieranno forme, tecniche e necessariamente le abilità capaci di supportare tali cambiamenti, l'evoluzione formale è così spiegata e *filogeneticamente* assimilata. Le necessità e le abilità tecniche vivono di una continua contaminazione reciproca, sollecitandosi vicendevolmente. Lo studio dell'architettura posta in questi termini linguistici spinge alla comprensione delle qualità distintive della mente che *taluni chiamerebbero "essenza umana", qualità, per quanto ne sappiamo, uniche dell'uomo e inseparabili da una qualsiasi fase critica dell'esistenza umana, sia essa personale o sociale*.⁶⁷

66. "Comunemente si pensa che i bambini nascano completamente all'oscuro del mondo. Tuttavia, in linea con l'odierna psicologia cognitiva, questo è un fraintendimento grossolano: «oggi, sappiamo che i nostri bambini conoscono il mondo più di quanto avremmo mai immaginato essere possibile. Essi posseggono idee sugli esseri umani, sugli oggetti e il mondo fin dal giorno in cui sono nati. E queste sono idee piuttosto complesse, non semplici riflessi o risposte a sensazioni. [...] i neonati hanno una teoria iniziale sul mondo e una capacità di apprendimento inferenziale per revisionare, cambiare e rivedere quelle teorie iniziali sulle evidenze che essi esperiscono fin dai primi giorni delle loro vite» afferma Alison Gopkin, professore di psicologia cognitiva alla University of California a Berkeley (Alison Gopkin, "The Scientist in the crib interviewed - what every baby knows", in «The New Scientist», vol. 178, n.2395, 17 maggio 2003, p.42-45) in Juhani Pallasmaa, *op. cit.*, p. 14.

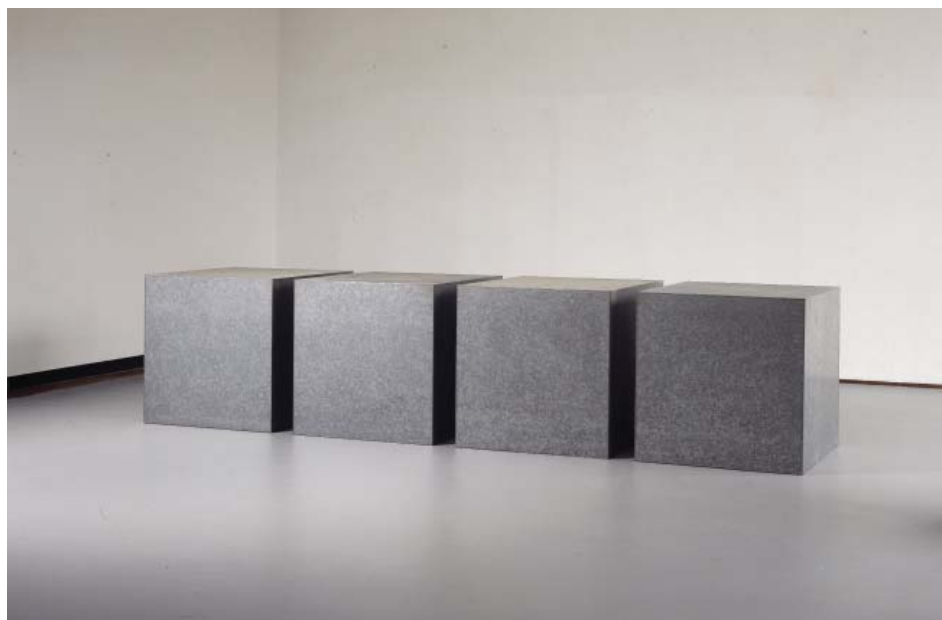
67. Noam Chomsky, *Language and Mind. Third Edition*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, trad. it. di Armando De Palma, *Il linguaggio e la mente*, Bollati Boringhieri editore, Torino 2010, p.138.

Il linguaggio architettura.

Dalla composizione spaziale degli elementi irriducibili ⁶⁸ componenti il codice del *linguaggio architettura* è possibile definire un campionario spaziale nel quale l'architettura trova una possibile interpretazione del suo solco epocale. Per il *linguaggio architettura* vale la considerazione fatta dal paleoantropologo Ian Tattersall ovvero che il linguaggio è virtualmente sinonimo di pensiero simbolico; vale a dire che il pensiero dell'uomo si conforma attraverso un'insieme di forme iconiche, producendo una serie di immagini.⁶⁹ In questo risiede la matrice genetica dell'architettura che è *quindi essenzialmente composta da segni iconici, percepibili per immagini che non ha*

68. come già nominato: colonna, pilastro, muro, trave e arco, piano (ovvero superficie in tutte le sue varianti spaziali), scala e rampa, porta e finestra, tetto.

69. fondamentale necessario alla comprensione, tra l'altro, della conoscenza dei fatti architettonici attraverso la costruzione delle "atmosfera" su cui ci soffermeremo nel capitolo successivo.



*riscontro nel linguaggio alfabetico.*⁷⁰ L'architettura si differenzia dalla lingua parlata poiché la sua comprensione è affidata ad una sfera della mente dell'uomo che fa affidamento a quella capacità di cogliere la globalità dei fenomeni in quanto simboli ovvero scevra dagli aspetti, tipicamente considerati concettuali: come ha osservato Dorflès,⁷¹ *la comunicazione non è detto che debba avvenire a livello concettuale, ma può avvenire in una sfera più elementare, più istintiva, più 'schematica' (nel senso kantiano), in cui, più della cosiddetta intelligenza, importa la sensibilità.*⁷² Questo aspetto non è secondario poiché la cultura iconica che l'uomo *filogeneticamente* possiede è la cifra attraverso cui è possibile nominare i significati dell'architettura in quanto presenza fisica, essenziale per comprendere sia il *discorso architettonico* nella sua interezza e specificità senza frammentare la percezione tra i singoli significati degli elementi che lo compongono, sia l'evidenza del fatto che l'architettura non sia oggetto di comunicazione referenziale, bensì autoreferenziale. *Il complesso di segni che formano l'immagine architettonica parla da sé, non rimanda ad altra immagine;*⁷³ l'argomento a favore dell'autoreferenzialità dell'architettura è un fondamentale per la comprensione del corpo architettonico altrimenti demandato ad una memoria imitativa o ad una didascalicità narrativa tipica di certa architettura monumentale fautrice della morte degli usi in favore di una memoria *sic et simpliciter*. È dell'architettura viva la autoreferenzialità in quanto garante di un significato necessario alla vita dell'agire dell'uomo: *un'opera di architettura non è un simbolo che rappresenta o indirettamente ritrae qualcosa di esterno a sé stesso; è un'immagine dell'oggetto che*

70. Klaus Koenig, *op. cit.*, p.45.

71. Gillo Dorflès, *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino 1959, p.42-43.

72. Klaus Koenig, *op. cit.*, p.45.

73. Klaus Koenig, *op. cit.*, p.100.

*si posizione direttamente nella nostra esperienza esistenziale.*⁷⁴

Il monumento, icastico ed evocativo, è, in termini linguistici, un momento costruttivo di una società che necessita di uno strumento commemorativo ovvero dell'individuazione di un oggetto mnemonico, necessario, come sottolinea Aldo Rossi, al radicamento della memoria collettiva in un dato luogo.

Per capire il significato del linguaggio architettura, ovvero della genealogia degli elementi che caratterizzano l'architettura come attività dell'uomo, è necessario comprendere l'evoluzione delle esigenze dell'uomo strettamente connessa all'evoluzione delle abilità tecniche.

L'attività architettonica parla unicamente attraverso la materia. Mentre la lingua parlata ha il duplice oggetto segnico, sia scritto che vocale, il *linguaggio architettura* è fatto unicamente del segno espresso attraverso la materia, capace sì di conformare differenti strutture linguistiche, ad esempio spaziali, visive, sensoriali..., ma unicamente con i segni tangibili lasciati dalla materia costruita; come si legge in Francesco Milizia *i materiali in architettura sono come le parole in un discorso, separatamente producono uno scarso o nessun effetto, essi possono essere disposti in modo spregevole, ma combinati con arte e animati da un motivo e da energia sono capaci di risultati illimitati.*⁷⁵ Le parole scritte sono *fisicamente* differenti da quelle pronunciate, mentre le prime vivono nei segni grafici visibili le seconde nel suono percepito. Per l'architettura tutto dipende dalla giustapposizione fisica degli elementi nello spazio percepiti dalla totalità dei sensi.

La non universalità dei linguaggi è fatto condiviso ma il *linguaggio architettura* gode di una caratteristica profonda

74. Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, John Wiley & Sons Ltd., 2009, trad. it. di Matteo Zambelli, *La mano che pensa*, Safarà Editore, Pordenone, 2014, p. 138.

75. Francesco Milizia, *Principi di architettura civile* (1781), in Adrian Forty, *op. cit.*, p. 67.

tipica del linguaggio così come evidenziato da Chomsky ovvero che supera tale assunto poiché si *assume che l'interpretazione semantica di una frase sia determinata da principi universali, indipendenti dalle lingue, a partire dai concetti contenuti nell'enunciato e dalla maniera in cui sono grammaticalmente correlati (per esempio, come soggetto-oggetto).*⁷⁶

Il *linguaggio architettura* trova una radicale differenza, rispetto alla lingua parlata, nella connotazione semantica dei segni che la caratterizzano: le parole sono un mezzo attraverso cui ci si riferisce ad un'idea, *al concetto che l'interprete ha della cosa. Anche secondo Susanne Langer, «parlando attorno alle cose, noi abbiamo la concezione delle cose, non le cose stesse; è la concezione delle cose, non le cose, che i segni 'significano' direttamente».* Tutto questo era già sufficientemente chiaro in Kant.⁷⁷ L'architettura, invece, significa quello che fisicamente rappresenta (sia spazialmente che strutturalmente) da un punto di vista visivo e quello che sensorialmente riesce a trasmettere attraverso le sue connotazioni caratteriali. La presenza di un pilastro segna un limite tra due condizioni, manifesta il suo essere elemento strutturale necessario affinché la costruzione si regga e costruisce uno spazio le cui caratteristiche sono mutate dalle caratteristiche del pilastro stesso. Ogni elemento della costruzione architettonica che non riesce a trovare una significazione all'interno delle tre categorie (segno spaziale, funzione costruttiva e carattere spaziale) è privo della necessità nel discorso architettonico: cede alla volontà di una referenzialità, concettuale o di immagine, e designa il corpo dell'architettura ad essere altro da sé.

La grammatica del linguaggio architettura, composta dagli elementi colonna, pilastro, muro, trave e arco, piano (ovvero superficie in tutte le sue varianti spaziali), scala e rampa, porta, finestra e tetto, come ogni grammatica *deve ammettere*

76. Noam Chomsky, *op. cit.*, p. 163.

77. Klaus Koenig, *op. cit.*, p. 39.

*un uso infinito di mezzi finiti, e abbiamo assegnato questa proprietà ricorsiva al componente sintattico (ovvero alle tecniche combinatorie delle matrici spaziali di riferimento e alle tecniche costruttive), che genera un insieme infinito di coppie di strutture profonde e superficiali.*⁷⁸ A questo riguardo Noam Chomsky sottolinea come *l'insieme delle rappresentazioni fonetiche e semantiche accoppiate generato dalla grammatica sarà infinito. Non esiste lingua umana in cui sia possibile, in linea di fatto o di principio, specificare una certa frase come la frase più lunga dotata di significato in questa lingua. La grammatica di una lingua qualsiasi contiene dispositivi che rendono possibile formare frasi aventi una complessità arbitraria, ciascuna con la propria interpretazione semantica intrinseca. È importante rendersi conto che non si tratta di una semplice sottigliezza logica. L'uso normale del linguaggio poggia essenzialmente su questa illimitatezza, sul fatto che il linguaggio contiene dispositivi per generare frasi aventi una complessità arbitraria. La ripetizione di una frase è una rarità; l'innovazione in accordo con la grammatica della lingua è la regola nell'ordinaria prestazione giorno dopo giorno. È un mito l'idea che una persona abbia un "repertorio verbale", un assortimento di enunciati che la persona produrrebbe per "abitudine" nell'occasione giusta; un mito totalmente in disaccordo con l'uso osservato del linguaggio. Né è possibile annettere fondamento alla concezione secondo cui il parlante avrebbe un assortimento di "modelli" nei quali inserirebbe parole o morfemi. Queste concezioni possono applicarsi agli auguri, ad alcuni stereotipi e così via, ma danno un'idea completamente sbagliata dell'uso linguistico normale.*⁷⁹

Tutti gli elementi appartenenti alla grammatica del *linguaggio architettura*, nella nostra epoca sinteticamente descritta come *l'era del telaio* derivano, fisicamente e concettualmente, dalla colonna; la nostra lingua rappresenta soltanto *uno stato*

*della facoltà del linguaggio*⁸⁰ che, come abbiamo mostrato, è *filogeneticamente* predisposta alla continua modificazione.

L'uomo della caverna non ha in sé un campionario di elementi architettonici attraverso cui può strutturare nuovi spazi per migliorare la qualità della sua vita. Con il tempo, affinando le proprie abilità tecniche, con un atto di coraggio che lo spinge ad allontanarsi dalle sue paure, esce allo scoperto per realizzare un nuovo tipo di riparo, appropriandosi di uno spazio nella natura. La caverna è manifestazione di un'abilità arcaica (dell'azione dello scavare) mentre l'azione del comporre è relativamente più moderna e tecnologicamente complessa. La capanna è evidenza della volontà dell'uomo di sentirsi parte della natura ed incarna nel suo essere costruita un messaggio di speranza verso il futuro e di coraggio nel vivere il mondo *nel* mondo. A questa ragione è affidato il valore di positività legato all'immagine della città sino

80. Noam Chomsky, *op. cit.*, p.253.



78. Noam Chomsky, *op. cit.*, p.203.

79. Noam Chomsky, *op. cit.*, p.159-160.

all'età moderna poiché ancorata ad un'idea di uomo dominatore della natura, fautore del proprio migliorarsi.

L'uomo primitivo confronta l'immagine della caverna con quella della foresta e deduce la possibilità di costruire un limite, attraverso la giustapposizione di elementi verticali capaci di reggere un elemento piano, la cui forma più adeguata naturalmente appresa è quella dei fusti d'albero. L'esperienza subito gli suggerisce che l'utilizzo del legno è precario e fragile, ma l'uomo prova a costruire con esso il suo riparo, sperimentando tecniche e costruendo i primi "nodi" tecnologici, memoria dei quali sarà viva in ogni parte delle costruzioni dei templi, come nota Kenneth Frampton: *il legno non trattato è effimero [...] in ciò contrastando con la fondazione in pietra [...] che tende a resistere nel tempo e a segnare così la terra per l'eternità*.⁸¹ Ma solo la dura pietra, elemento ricorrente nella mente dell'uomo primitivo, può garantire resistenza e trasmettere sensazioni di protezione e sicurezza, come fu nella caverna. La tecnica costruttiva posseduta dall'uomo gli consentirà la realizzazione prima di elementi monolitici (lastre e blocchi con cui verranno costruiti dolmen e triliti) e solo, in un secondo momento, delle colonne. La colonna, elemento caratterizzante *in primis* i luoghi di culto e di preghiera (così come fu per le lastre nei dolmen...), diviene l'oggetto di costruzione dello spazio poiché capace di significare un limite non perentorio, dalla morfologia puntuale. In quanto elemento spaziale la colonna invita alla sua contemplazione come parte di un paesaggio artificiale e la sua superficie continua pone l'accento sul suo essere infinitamente connessa con lo spazio circostante: non ci sono tra la superficie contenente il volume spaziale interno e quello esterno fratture date dalla collisione con la superficie della colonna; esiste un rapporto di contiguità costante.

81. Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1995, trad. it. Mara De Benedetti, *Tettonica e Architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira editore, Milano 1999, p.26.

La colonna significa un limite fisico spazialmente ibrido. La sua presenza indica che è posta a reggere qualcosa e la sua forma, intesa nei termini di proporzione dimensionale, è espressione del suo essere capace di sopportare un'insieme di forze. Più la colonna sarà snella più rappresenterà, ovvero comunicherà, il suo essere *scarica* e *flessibile*; le proporzioni interne agli elementi e tra le parti componenti gli oggetti architettonici sono quei tratti distintivi in grado di comunicare non soltanto aspetti fisici costruttivi ma anche emozioni all'apparato percettivo-sensoriale umano. Una colonna sottile comunica un senso di leggerezza, appunto connessa al suo essere staticamente poco *sollecitata*. È giusto notare che privata della propria ragione fisica ovvero di essere elemento capace di proteggere lo svolgersi della vita dell'uomo e racchiuderlo in uno spazio intimamente sottratto alla natura e strutturalmente inutile, la colonna perde le proprie capacità comunicative per acquisirne di altre, simboliche, di cui non ci occuperemo in questo studio.⁸²

Il muro, elemento lineare concettualmente estratto dalla superficie verticale della caverna, viene a servizio della costruzione della casa primitiva. Dalla commissione dei due elementi, muro e colonna, sarà possibile ottenere una costruzione architettonica composita capace di comunicare, spazio dopo spazio, sensazioni ed indicazioni differenti, scrive Klaus Koenig: *il muro nei suoi valori sintattici di linea, superficie, massa e colore avrà influenza diretta sul comportamento specifico dell'uomo*.⁸³

Il muro pone l'uomo in una condizione contestualmente esclusa dalla vita della natura. Il suo essere parte del mondo naturale viene escluso dal limite, perentorio, lineare, morfologicamente compatto. Il muro è la costruzione fisica della volontà dell'uomo di staccare una parte di spazio al vuoto e farla propria, cesura

82. cfr. Joseph Rykwert, *The Dancing Column: On Order in Architecture*, MIT Press, 1998.

83. Klaus Koenig, *op. cit.*, p.130.

tra un esterno ed un interno: la condizione cavernosa che trova una sua conformazione artificiale tecnologicamente evoluta. Ma il contatto tra l'uomo e la natura, ovvero la necessità di godere di una visione orizzontale all'interno dello spazio limitato dal segno del muro è la condizione che spinge l'uomo (oltre a diverse contingenze sia funzionali che estetiche) a superare i suoi limiti tecnici, ed affinando le proprie abilità, prova le diverse modalità operative con cui aprire il muro preservando le sue caratteristiche fisiche, conservando il suo essere perentoriamente invalicabile. La finestra, elemento la cui funzione risiede nel portare aria e luce all'interno dello spazio abitato, significa molto di più del mezzo funzionale che rappresenta: è un'ulteriore conquista dell'uomo sulla natura, un'ulteriore manifestazione della sua capacità di manipolare la natura, un'ulteriore conferma del suo essere capace di dominarla per assecondare i suoi scopi. Tagliare un'apertura fu impresa assai complessa: una piccola apertura era ben sopportata dal muro, ma non dall'uomo che ne desiderava sempre di più grandi. Ma una grande apertura portò al crollo del muro, sofferente per le spinte verticali. Ed ancora una volta l'uomo soffermando la mente sul problema ed osservando la natura, riuscì a scoprire/inventare l'arco, nato dalla necessità di aprire una finestra. E con l'arco i pilastri, sezioni verticali di muri, snelli come colonne, solidi come muri, elementi necessari a sorreggere le spinte dell'arco, semanticamente molto differenti, però, dagli elementi colonne. L'arco, elemento sfruttato, alla luce delle esplorate possibilità tecniche, per la costruzione di grandi architetture civili, è atto comunicativo attraverso cui l'uomo concede una relazione tra due spazi (interno ed esterno nel caso della casa o dell'architettura dei teatri per cui fu molto sfruttata, esterno ed esterno nel caso degli acquedotti o delle porte di ingresso alle città) ma definendo con chiarezza un limite come se sancito da un muro. I pilastri definiscono piani verticali tangenti alle loro facce esterne disegnando le superfici virtuali di un pieno, memoria del muro: operazione inversa rispetto alla colonna.



Una chiara ed eloquente trattazione delle possibilità comunicative dei singoli elementi dell'architettura è contenuta nel volume di Francis D. Ching "Architecture. Form, space and order".⁸⁴ strutturalmente concepito in prossima continuità con l'impostazione didattico-comunicativa dell'architettura di Jean-Nicolas-Louis Durand, rimandiamo a questo testo, evitando così pedissequa ripetizioni, per un approfondimento specifico delle singole questioni.

La grammatica del *linguaggio architettura* è un insieme di elementi vivi, la cui nascita è spiegabile a posteriori attraverso il riconoscimento attento dei fattori caratterizzanti l'epoca in cui sono sorti e le cui modificazioni, continue e varie a seconda dei differenti luoghi del mondo, ne descrivono ancor meglio i significati: l'immutabilità della sua struttura come quella del linguaggio secondo Chomsky, nella nostra *era*, è difficilmente

84. Francis D. K. Ching, *Architecture: Form, Space and Order*, John Wiley & Sons, 2012.

modificabile. Tutti gli elementi concorreranno sempre alla definizione di un'unità minima spaziale descrivibile in una concatenazione di telai, il cui senso ideale è riconoscibile nella matrice spaziale di riferimento sia della caverna che della capanna e il cui significato è descrivibile attraverso la sommatoria dei significati degli elementi che lo caratterizzano. È evidente che il complesso dei codici significanti gli oggetti architettonici non sono comprensibili in astratto, ovvero come fenomeni comunicativi in quanto tali: ogni costruzione avrà un suo preciso significato alla luce delle molteplici contingenze nelle quali sono immerse. Come una frase assume i suoi significati a seconda del momento storico, del contesto, del luogo e delle persone da cui viene pronunciata, così l'architettura significa, ovvero comunica (sinonimo possibile per assunzione della sua caratteristica di auto-referenzialità) solo in relazione ai fattori che ne caratterizzano l'esistenza in un preciso tempo in un preciso luogo. Ecco perché è impossibile che due architetture simili possano essere identiche, ovvero comunicative dello stesso significato. Nonostante due architetture siano realizzate



con la stessa cifra linguistica e costruite attraverso un'operazione mimetica, la loro comunicatività sarà nettamente differente. A questo proposito Noam Chomsky scrive: «*Ponendoci al livello di descrizione più rozzo possiamo dire che una lingua associa suono e significato in una maniera particolare; avere padronanza della lingua significa essere in grado, in linea di principio, di capire ciò che viene detto e di produrre un segnale con un'interpretazione semantica deliberata. Ma a parte le molte cose poco chiare, c'è anche una grave ambiguità in questa caratterizzazione grossolana della padronanza di una lingua. È abbastanza ovvio che le frasi hanno un significato intrinseco determinato da regole linguistiche e che una persona con la padronanza di una lingua ha interiorizzato in qualche modo il sistema di regole che determinano sia la forma fonetica della frase sia il suo contenuto semantico intrinseco, ossia: ha sviluppato quella che chiameremo competenza linguistica specifica. Tuttavia è altrettanto chiaro che l'uso linguistico effettivamente osservato, l'esecuzione effettiva, non riflette semplicemente le connessioni intrinseche suono-significato stabilite dal sistema delle regole linguistiche. L'esecuzione comporta anche molti altri fattori. Non interpretiamo quel che vien detto in nostra presenza semplicemente applicando i principi linguistici che determinano le proprietà fonetiche e semantiche di un enunciato. Le credenze extralinguistiche concernenti il parlante e la situazione svolgono un ruolo fondamentale nel determinare in che maniera il discorso viene prodotto, identificato e capito. Inoltre, l'esecuzione linguistica è governata da principi concernenti la struttura cognitiva (per esempio, dalle limitazioni della memoria) che, propriamente parlando, non sono aspetti del linguaggio.*»⁸⁵

“Sono ancora molti quelli che si ostinano a prolungare la catena dell'innovazione. Si sono dati come compito principale la creazione di un nuovo linguaggio, ma non si sono resi conto che è un'impresa che travalica abbondantemente il campo della

85. Noam Chomsky, *op. cit.*, p.157.

*decisione individuale, per quanto grande sia l'artista che intende portarla a compimento".*⁸⁶

Il *linguaggio architettura* si caratterizza per essere molto simile in quanto a struttura e a organizzazione sintattica al linguaggio verbale. In quanto *attività* è capace di mutare nel tempo e variare all'interno della conformazione fisica dell'uomo, *filogeneticamente*. In ogni epoca gli elementi del *linguaggio architettura* sono stati utilizzati per conformare opere costruite capaci di significare spazi e ordinare la vita dell'uomo assecondandone, nei casi riusciti, le esigenze e le necessità vitali. Ma la connotazione semantica degli elementi semplici, nella nostra *era*, sembra sia rimasta invariata. Una colonna non può smettere di essere quello che è o variare la sua condizione fisica, ovvero quella di essere un elemento cilindrico capace di resistere a compressione, attraverso cui è possibile reggere un piano con cui ripararsi e sancire un limite orizzontale non perentorio. Una colonna porta con sé un qualità intrinseca, che con un neologismo potremmo definire *collonitudine*, ovvero un attitudine ad essere se stessa, fino a prova contraria, immortale. Ma la necessità delle forme elementari caratterizzanti i *fonemi* base, gli elementi della grammatica specifica della *lingua architettura*, hanno ben poco da temere rispetto all'innovazione *tout court*, poiché rispondono, nel loro essere formale, alle leggi di natura inequivocabilmente eterne. Tali elementi, conciliati e composti, hanno però caratterizzato, in opere costruite in luoghi e tempi lontani tra loro, differenti *racconti* della storia dell'uomo.

La villa imperiale di Katsura a Kyoto (Giappone) è un caso molto particolare di forma architettonica seicentesca giapponese poiché la sua struttura non è stata la realizzazione di una volontà personale di un singolo imperatore, ma, come la percepiamo



86. Carlos Martí Arís, *Silenzi eloquenti*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2002, p. 53.



oggi - e probabilmente come la percepì Bruno Taut durante il suo celebre viaggio obbligato in Giappone iniziato nel 1933 e prolungatosi per più di tre anni - è la sommatoria di differenti idee e stili che in quell'epoca si incontravano nell'isola: *Katsura è una complessa mescolanza, a cui non sono estranei una genealogia letteraria, stili architettonici, sentimenti politici e il rapporto di tutti questi elementi tra loro.*⁸⁷

Il nostro interesse è però legato ad un particolare aspetto di questa costruzione, ovvero al suo sistema strutturale/linguistico. Interamente realizzata in legno, la villa imperiale si trova inserita in un immenso giardino e con esso instaura un intenso dialogo: lo spazio della "casa" è un fluido *unicum* con la natura. Non esistono fratture tra l'interno e l'esterno, solo punti di mediazione. Il confluire degli spazi tra interno ed esterno è un'evidente prova di quanto la villa di Katsura sia una chiara manifestazione costruita della matrice spaziale di riferimento della capanna. La struttura volumetrica è costruita attraverso tre spazi che si susseguono l'un l'altro: lo spazio interno della

casa, riparato da pannelli lignei e paraventi; uno spazio aperto ma coperto, definito da una sequenza di esili pilastri su un lato e dalla natura controllata dall'altro; il giardino, aperto spazio naturale, artificialmente naturale ovvero controllato nei suoi sviluppi dall'attività antropica in fedele compromissione con le regole della natura. Tre spazi la cui sommatoria equivale ad uno. Assumiamo come significato degli esili pilastri lignei un'equivalenza con i valori espressi dalla colonna (occidentale e lapidea), poiché nel loro essere così fragilmente eterei rappresentano un limite sensorialmente molto meno perentorio dei pilastri, ad esempio in mattoni o in cemento, e soprattutto traggono la loro geometria, dall'essere praticamente necessari come cerniere tra i pannelli anche loro eterei e leggeri, di legno o carta di riso, segni di una separazione mai netta e conclusiva, bensì sofisticatamente intima e mai elusiva. Come scrive Garroni *invariante non è e non può essere l'elemento materiale (che sarà semmai in certi casi, materialmente simile, o molto simile ad altri elementi materiali), ma piuttosto le sue componenti formali, essendo quello suscettibile di variare, e generalmente variando anche di fatto, nella sua configurazione, nelle dimensioni, nelle proporzioni, nella distribuzione delle sue parti...*⁸⁸ Il segno spaziale che significano, è appunto, nell'essere fulcro di una fluidità totale in cui spazio naturale e spazio artificiale si fondono, mettendo in scena la forza concettuale espressa dalla filosofia dell'uomo giapponese che riconosce il suo essere al mondo come una parte, né come protagonista né come spettatore, della natura: la sua parte. La possibilità di essere vissuti a 360° e letti nella loro forma pura da differenti punti visuali, date le caratteristiche del materiale capace di levigarsi nel tempo e affievolire i rigidi angoli dettati dalla forma quadrata, lo fanno davvero percepire con una superficie di contatto tra due spazi, ma perfettamente fuso in entrambi. I pilastri assurgono quindi ad elemento capace di segnare un limite non perentorio, ma capace di comunicare

87. Arata Isozaki, *La villa imperiale di Katsura*, a cura di V. Ponciroli, Electa, Milano 2004, p. 14.

88. Emilio Garroni, *Progetto di semiotica*, Laterza, Bari 1972.

una differenza sostanziale tra lo spazio intimo, lo spazio soglia (aperto ma coperto) e lo spazio naturale. Tre sensazioni differenti, tre caratteri spaziali evidenziati dalla presenza di un solo elemento. I pilastri di Katsura sono elementi capaci di comunicare, all'uomo che abita questa dimora, la propria funzione costruttiva attraverso un senso di statica protezione quando ci si trova al suo interno, connessione tra artificio e natura mentre si passeggia sul piano sospeso tra lo spazio della casa e il giardino, ed in lontananza, immersi nel parco, esistono e comunicano la propria esistenza in quanto elementi capaci di far vivere e resistere nel tempo gli imponenti tetti, elaborate geometrie spaziali che caratterizzano le ville giapponesi come emergenze artificiali nello spazio della natura del mondo.

La forza comunicativa e l'essenzialità allo stesso tempo primordiale e moderna dell'utilizzo degli elementi della costruzione, ha fatto sì che la lezione giapponese fosse dispositivo incendiario delle coscienze degli architetti del movimento moderno. Il merito, la storia dirà, sarà proprio di Bruno Taut che riconoscendone un'entità eterna ne fu promulgatore di principi e forme nel mondo occidentale. Anche in coloro i quali hanno sempre affermato una lontananza dovuta alla mancanza di conoscenza dai fenomeni nipponici come Mies van der Rohe, è impossibile non riconoscere una certa affinità concettuale e metodica tra la tradizione costruttiva giapponese e l'arte tecnica moderna. Casa Farnsworth è un modello architettonico di riferimento per generazioni di architetti. La ricerca continua di Mies verso la perfezione formale attraverso cui superare l'ansia modernista di dare a tutto una specifica funzione nello spazio e nel tempo, lo condusse a realizzare questa opera che, per un certo senso fu conclusiva di uno tra i suoi personali percorsi di ricerca sull'abitare e sul costruire. Anche in questo caso nominiamo il pilastro (una putrella a sezione H) come colonna, poiché la sua geometrica costruzione spaziale (poiché la sezione da cui è estrusa è a forma appunto di H) con l'infrangersi della luce, viene frammentata e l'elemento



risulta smaterializzato in un gioco di luci ed ombre facendo prevalere lo slancio verticale (dato dalle linee sottili del profilo metallico) alla compostezza stereometrica. Le colonne di Mies trovano una posizione nella composizione spaziale e morfologica di questa piccola architettura drammaticamente immanente: nulla è sacrificato all'altare della pura funzionalità o a quello delle necessità superficialmente tecniche (come spesso accade nell'architettura moderna). Struttura e spazio sono fusi in un unico discorso componendo uno dei più arcaici e perenni *leitmotif* della storia dell'architettura, della storia dell'uomo: costruire un riparo sicuro per rendere felice lo svolgersi della vita al suo interno. Otto colonne sospendono il volume parallelepipedo della casa in cui lo spazio interno viene scandito proprio dalla posizione che le colonne prendono generando il ritmo esterno della facciata. La potenza comunicativa di questi elementi verticali, unici filtri solidi tra l'interno e l'esterno, rendono lo spazio della casa fluidamente connesso alla natura, così come nella villa di Katsura, creando rapporti di contiguità

spaziali che significa, vicendevolmente lo spazio artificiale e quello naturale: *quando la natura vi appare attraverso i muri di casa Farnsworth essa assume un significato ben più profondo di quando siete fuori. Si chiede di più alla natura perché essa fa parte di un tutto più vasto.*⁸⁹

La percezione della natura, all'interno della casa, è omni-direzionale: gli spazi esterni si fondono allo spazio interno in modo totale, mentre le colonne, unici elementi fisici definibili (dando valore astratto nella concezione architettonica di Mies alla vetrata continua), percepite come elementi necessari ma escluse dallo spazio della casa, poiché non è possibile toccarle, si riconoscono come indispensabili ma assumono un ruolo significativo in quanto parte, *in extremis*, più della natura che

89. Mies van der Rohe citato in *Rencontre avec Mies van der Rohe*, di C. N. Schulz in "L'architecture d'aujourd'hui" n.79 (1958) pp-40-41.



dell'artificio. Opposto di quanto accade nella Glass House di Philip Johnson. Le colonne di Mies caratterizzano e strutturano come nella villa di Katsura tre spazi: uno interno (protetto corrispondente al corpo della casa) uno coperto ma esterno corrispondente al patio ed uno esterno scoperto, ovvero il giardino. In corrispondenza dell'ingresso si trova lo spazio *soglia*, aperto sui lati, ma è da notare che la caratterizzazione spaziale ad opera delle colonne è identica a quella dello spazio interno, poiché non sussistono modificazioni linguistiche che segnano tale spazio rendendolo percettivamente differente rispetto allo spazio della casa.

La casa Farnsworth è una riproposizione sistematica della capacità dell'architettura di farsi parte della natura attraverso i suoi elementi ancor di più dell'architettura giapponese: *di fronte alle piene ed alle tempeste essa propone, come ha notato Richard Sennett, un'espressione moderna del sublime.*⁹⁰

L'apparente semplicità e chiarezza di questo progetto sono la dimostrazione di quanto l'essenzialità sia ottenibile soltanto attraverso un lavoro costante ed estremo alla ricerca della necessità sia formale che linguistica. Costruire un complesso sistema comunicativo ed espressivo solo attraverso l'utilizzo di pochissimi elementi costruttivi non è impresa semplice.

Alberto Campo Baeza si è inserito con serietà in questa ricerca ed ha compiuto, a mio giudizio, un passo in avanti rispetto al punto in cui si fermò il maestro tedesco. Nella Olnik Spanu House a Garrison (NY), villa contemporanea costruita da due insiemi formali, un basamento di cemento armato, tettonicamente ancora al suolo, in cui la matrice spaziale di riferimento della caverna ne è la spina dorsale, ed una struttura conformata attraverso una rielaborazione della matrice spaziale di riferimento della capanna, ad essa giustapposta. Due composizioni spaziali per una costruzione idealmente e fisicamente percepibile in continuità con la conciliazione ideale tra le parti tipica della

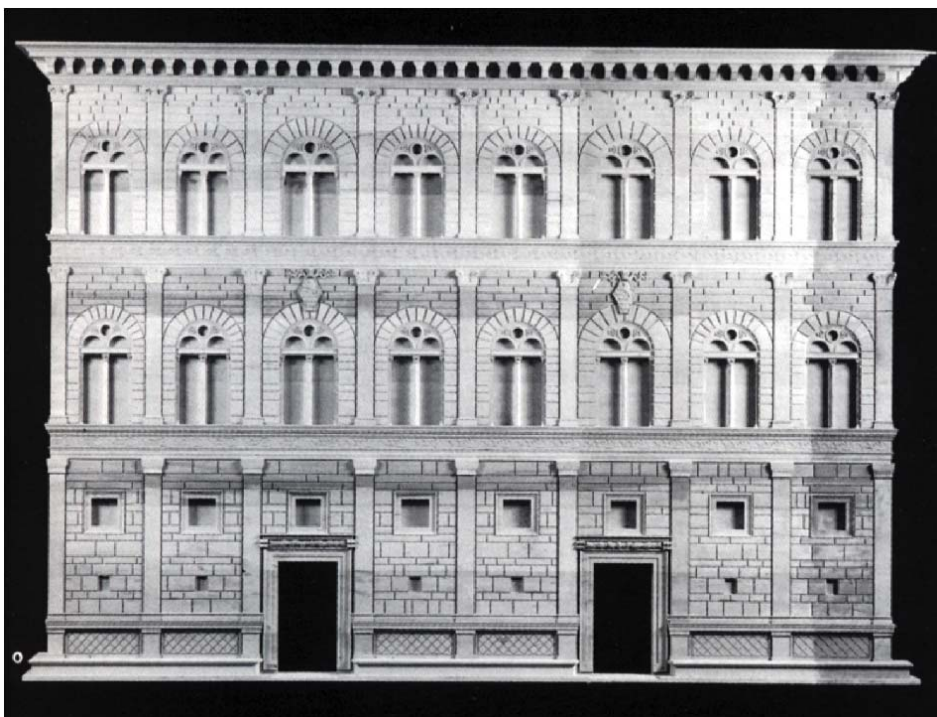
90. Jean-Louise Cohen, *Mies van der Rohe*, Laterza, Bari 2007, p. 88.



metodologia di lavoro di Mies van der Rohe (cfr. Un'architettura della conciliazione). Ci occuperemo di analizzare l'apporto di novità rispetto alle capacità comunicative degli elementi architettonici che questa costruzione porta al racconto di questa *storia*. L'imponente tetto che si slancia dall'interno del bosco verso il lago che copre e ripara la zona "giorno" di questa villa è retto da colonne, strutture sottili, che si presentano, o meglio si ripresentano, formalmente descritte in un cilindro perfetto. La loro posizione sul piano basamentale è descritta da un rettangolo di pari dimensioni rispetto a quello in cui è inscritta la scatola di vetro che chiude lo spazio dell'abitare. Le colonne, a differenza di Katsura ed ancora diversamente da Mies, trovano diversa giacitura a seconda del fronte che devono caratterizzare: arretrano rispetto alla scatola di vetro, che chiude e definisce lo spazio interno della casa, sul prospetto posteriore (sud-est) ed avanzano sul fronte proiettato verso il magnifico panorama (nord-ovest). Questa scelta così semplicemente descritta con poche parole rimette in discussione, sul tavolo di lavoro virtuale che lega tutti gli architetti che vogliano confrontarsi su questi temi, questioni fondative del mestiere dell'architetto. La scelta di lavorare con esili colonne circolari ha permesso a Campo Baeza di dare un ordine gerarchico allo spazio della casa e al



paesaggio naturale in cui essa si innesta e, allo stesso tempo, di costruire un percorso chiaramente orientato dal bosco al lago, ordinando lo spazio e tendendolo fino a fonderlo completamente con il paesaggio. Non si parla più di omni-direzionalità come nel caso della casa Farnsworth bensì la tensione è tutta tesa, direzionalmente controllata attraverso l'utilizzo delle colonne, verso il panorama. Le condizioni del luogo hanno notevolmente influenzato tale scelta linguistica costruttiva, poiché, a differenza degli altri casi in cui le condizioni al contorno si presentavano omogenee, in questo squarcio di natura le emergenze naturali sono diverse caratterizzando differenti condizioni ambientali. Ma a livello linguistico la scelta di tornare a lavorare con colonne circolari, capaci di comunicare il proprio essere arcaicamente legate alla memoria del tronco, ed allo stesso tempo capaci di fondersi in maniera assoluta con lo spazio esterno è molto significativa. La colonna visibile nello spazio, capace di essere toccata, ovvero capace di essere vissuta dall'uomo entra nello spazio della casa sul fronte verso il bosco e fa sentire l'uomo protetto, saldamente ancorato al suolo ed allo stesso tempo certo del riparo. La colonna esce fuori dallo spazio della casa, sparisce nel confondersi con i montanti della vetrata, quando, sul fronte verso il panorama, l'uomo deve liberarsi dall'angoscia



del contingente, per riscoprirsi parte di quella natura non ostile in cui è tutto proiettato insieme allo spazio dove vive, descritto soltanto dai limiti voluti dalla luce.

Spesso l'elemento pilastro e l'elemento colonna vengono confusi all'interno di progetti di architettura, utilizzati come sinonimi uno dell'altro, ma le differenze di carattere semantico sono nette. Mentre la colonna, elemento che vive della sua capacità di essere un tutt'uno con lo spazio che la contiene - mantenendo vivo un senso di suadente tranquillità nell'animo umano poiché espressione dell'esistenza di un riparo - concettualmente è il segno comunicativo attraverso cui l'uomo costruisce uno spazio identificando un punto nel piano, il pilastro invece, elemento spaziale definito da facce piane, è memoria del muro, ovvero di una linea nel piano capace di segnare lo spazio e definirlo. La colonna è elemento singolare, puntuale e concluso; il pilastro è un elemento che anche se si può caratterizzare per essere, come la colonna, un autonomo protagonista dello spazio, è memoria del suo derivante, ovvero rappresenta il suo essere una esile porzione di muro.

Il pilastro è l'elemento del codice tipico del *linguaggio architettura*, che più di ogni altro è adeguato alla costruzione del tipo edilizio più utilizzato nella storia: l'edificio residenziale. Vista la sua capacità comunicativa e formale - di essere allo stesso tempo elemento sottile ma mnemonicamente legato ad un'idea atavica di protezione (attraverso il suo essere sezione minima di muro ovvero legato all'immagine della parete rocciosa della caverna) - il pilastro è strutturalmente condizione necessaria per l'esistenza di una trave, ovvero per la costruzione di un telaio.

Il palazzo rinascimentale, uno fra tutti Palazzo Rucellai di Leon Battista Alberti, è una delle composizioni comunicative di livello più elevato della *lingua architettura*. Edificio, come tutti i palazzi di questo tipo, strutturato attraverso la matrice spaziale

di riferimento della caverna (la soglia corrisponde all'ingresso con il suo portale e lo spazio della *stanza principale* in una corte a cielo aperto, spazio intorno al quale si costruiscono - nello spessore del "muro" ideale - le campate da cui scavare lo spazio delle case) Palazzo Rucellai è l'apologia del muro, ovvero è la risposta al problema di come poter utilizzare un elemento di per sé assolutamente esclusivo ed elusivo come il muro appunto per costruire spazi privati, intimi, ma allo stesso tempo comunicativamente connessi con l'esterno. Il pilastro, o meglio l'essenza del pilastro, è in quel *decor* che trova essere nel sottile layer che compone la facciata attraverso lesene, trabeazioni, bugnati che fanno vivere, la nuda pietra, rendendola comunicativamente attiva e partecipe non soltanto dell'architettura privata ma anche e soprattutto dello spazio urbano. La facciata di casa Rucellai è uno spartito mnemonico da cui prenderà vita l'intera struttura sintattica dell'architettura occidentale e non solo: parla del suo essere intima dimora scavata nella pietra ma allo stesso tempo, attraverso i ritmi dettati dai tagli delle finestre è possibile carpirne l'ancestrale necessità di comunicare con il mondo esterno, del bisogno di aria e luce. Quest'atteggiamento esclusivo per un certo verso ma fortemente comunicativo dall'altro (chiaramente desumibile dall'immagine di trilita alla base di composizioni molto antiche) è stato il terreno comune della cultura di quegli architetti che si sono occupati della costruzione della casa urbana. Dal muro al trilita il passaggio è immediato. Il muro, elemento lineare, continuo, elusivo, si frammenta per poter permettere la connessione, seppure controllata e concentrata in singoli punti, tra interno ed esterno, sino a diventare l'essenza strutturale di se stesso, trasformandosi in pilastro. Nell'edificio dell'Economist di Peter e Alison Smitshon è quanto mai evidente questa relazione. Il blocco urbano costruito nel cuore di Londra è una variazione lessicalmente innovativa del classico isolato addensato intorno ad una corte promiscua centrale, unità fondativa del tessuto urbano nel quale si trova inserito. Tre edifici di differenti altezze



definiscono i bordi di questa testata urbana disegnando, nel centro, uno spazio aperto pubblico e permeabile che rompe la rigida chiusura degli isolati e si fonde con lo spazio delle strade che circondano il complesso architettonico. Tre edifici che vogliono esserne uno soltanto, fusi tra loro dallo spazio della *plaza*, esterno-interno, stanza urbana di quiete. Questi edifici sono interamente realizzati da un ordine gigante di pilastri, verticalmente interrotti da fasce marcapiano, arretrate rispetto agli elementi pilastri, espressione dei singoli solai. Elementi capaci di significare prospetti continui, ritmati e raffinatamente contemporanei, coesi al tempo stesso con il contesto, in continuità con una struttura urbana che nel rapporto tra finestra e muro (tra pieni e vuoti) trova la sua cifra linguistica caratteristica. I pilastri degli Smitshon sono una sequenza di frammenti di muri (pilastri) che, scomposti, definiscono la struttura sia fisica che linguistica dell'intero complesso. I pilastri sono elementi in grado di definire superfici: sotto specie comunicativa, significano uno spazio intimo e privato, attraverso la loro capacità di figurare superfici piane attraverso le geometrie delle proprie facce, ovvero portare alla mente un'immagine di ordine lineare, adeguato per il lavoro che deve essere svolto in quegli uffici ma allo stesso tempo fortemente connesso allo spazio urbano;



comunicano il loro essere elementi strutturali necessari alla vita di quegli edifici e rispondono, simultaneamente, ad esigenze sia fisiche che estetiche; ed infine definiscono, con la loro disposizione morfologica che struttura l'intera geometria degli edifici e della piazza, in sintesi dell'intero isolato, un percorso *obbligato* all'interno di uno spazio fortemente caratterizzato da una forma spaziale innovativa ma dalle radici antiche, capace di indirizzare il movimento dell'uomo facendolo passeggiare piano, muovere lentamente tra questi edifici per poi riprendere la frenetica corsa tra le strade londinesi. I pilastri sono una



riproposizione semantica delle possibilità comunicative del muro, reso malleabile e facilmente utilizzabile all'interno del progetto di architettura poiché corrisponde alla minima porzione di muro necessaria per poter resistere staticamente e far esistere una costruzione. I pilastri sono puri elementi da costruzione ed oggetto comunicativo elementare e sostanziale del discorso architettonico: tale aspetto è quanto mai evidente nell'edificio residenziale in Rue du Cendrier di Jonathan Sergison e Stephen Bates con Jean-Paul Jaccaud. Intimamente connesso all'esperienza progettuale degli Smithson questo edificio è strutturalmente e formalmente definito dall'utilizzo di una serie di triliti prefabbricati, sovrapposti in opera, capaci di costruire una serie di superfici urbane significanti la propria continuità con la struttura urbana contestuale. Blocco nato dalla necessità di conciliare condizioni ai margini molto differenti tra loro, innestato in un angolo urbano a cavallo tra edifici antichi e costruzioni contemporanee, l'edificio di Sergison&Bates è concettualmente nato come un blocco monolitico - plasmato in continuità con le forme urbane immediatamente adiacenti - da cui sono stati scavati gli spazi per l'abitare. Dal rigoroso disegno delle facciate, composte da elementi monolitici prefabbricati, in cui si alternano elementi a T ed elementi ad M, incastrati e sovrapposti gli uni agli altri, è evidente la volontà comunicativa di disegnare spazi connessi con la visibile fisicità urbana ma allo stesso tempo capaci di esprimere un forte senso di protezione ed intimità, necessario all'essere dell'abitare: pilastri utilizzati come variante comunicativa del binomio pieni/vuoti - muri/finestre. I pilastri di Rue du Cendrier sono elemento comunicativo attraverso cui è espressa una volontà di essere nel luogo e continuare lo spartito urbano innestandosi con adeguatezza e rispetto dell'esistente; assumono il compito di essere struttura di se stessi e dell'edificio intero; conformano spazi interni fortemente adeguati allo svolgersi della vita degli uomini, portando aria, luce e città all'interno delle stanze, ma allo stesso tempo evocano, dall'esterno, un forte senso di intima

protezione.

Colonna e pilastro sono due elementi del codice identitario del *linguaggio architettura* capaci di comunicare messaggi e significati differenti, sovente opposti. Il loro essere elementi di natura, ovvero nati da una matrice che trova il suo essere nella costruzione dei fatti di natura, così come la totalità degli elementi componenti il *codice*, è assunto a fondamentale per la comprensione dell'architettura come linguaggio naturale dell'uomo. Questo è quanto mai evidente attraverso una ricostruzione di un genealogia dei singoli elementi intimamente connessa alla storia delle necessità degli uomini e delle sue abilità tecniche. Tre fattori di un circolo cognitivo/operativo, che, contaminandosi ed implicandosi vicendevolmente, sono il motore dell'evoluzione formale e comunicativa di uno tra i *linguaggi naturali* dell'uomo: l'architettura.





Lo studio del fenomeno architettonico sotto specie comunicativa come è stato fino ad ora affrontato conduce verso un orizzonte che mira al riconoscimento della realtà sensibile attraverso l'affrancamento del predominio del visibile come atto gnoseologico. L'atto esperienziale svolge un fondamentale ruolo per la comprensione del fenomeno architettonico.

Attraverso il riconoscimento dei fatti costruiti è possibile delineare una sorta di insieme semantico entro cui poter acquisire plausibili significati degli elementi e del corpo tutto architettonico; ma, come in ogni linguaggio, i significati assumono differenti *tonalità emotive* a seconda dell'ambiente in cui vengono enunciati. Tratteremo quindi, sinteticamente e non esaustivamente, di quanto l'ambiente sia *prius* e *post* del discorso architettonico, origine e fine della costruzione dei luoghi. La costruzione di un edificio, attraverso il suo essere *idea costruita* (Alberto Campo Baeza) e opera di linguaggio, concorre alla costruzione di un luogo, interno ed esterno, con proprie caratteristiche fisiche che definiranno una data atmosfera ovvero uno spazio con determinate caratteristiche in grado di coinvolgere l'uomo percettivamente ed emotivamente.

Nel piccolo dipinto di Antonello da Messina "San Girolamo nello studio" (1474-1475) è ritratto il dottore della Chiesa mentre legge, seduto con algida espressione, nel suo studio, rinascimentalmente introiettato in una prospettiva centrale oggettivante e laicamente dissacrante. Serviranno i simboli tipici della rappresentazione sacra a connotare la scena e costruire il racconto agiografico (la coturnice, il pavone, il leone, il bosso, il geranio, ecc.). L'ambiente è freddo ed immobile, il Santo, centro della scena, ci appare sicuro e testimonia, con il suo corpo e attraverso gli oggetti tipici dell'intellettualità che riempiono il suo studiolo, un'affidabilità monolitica, espressione della verità del verbo. La funzione terrena svolta da Girolamo (autore della *Vulgata*) è divinizzata da questo dipinto, distanziando sia fisicamente l'uomo Girolamo su un piano rialzato rispetto al

Atmosfera.

suolo che psicologicamente la figura del Santo attraverso una precisa caratterizzazione somatica e posturale. Tutt'altra scena ci appare nel *"San Girolamo"* (1605-1606) di Caravaggio.¹ Il Santo è *nudo*, è uomo. Alla figura del perentorio traduttore di Dio, proposta da Antonello, è qui contrapposta un'immagine di un'uomo distrutto dal dubbio, logorato dall'incertezza. Gli elementi che strutturano la scena sono pochissimi, rispetto al dipinto rinascimentale, e torneranno nelle diverse versioni che Caravaggio realizzò dello stesso soggetto: lo stilo, dei libri, un teschio e un drappo bianco. Gli unici segni di regale santità sono il drappo purpureo dal quale è cinto e la sottilissima aureola sovrapposta al capo. Nella scena caravaggesca si racconta di un uomo proposto ad un compito più grande dell'umana capacità, e dall'increspature della pelle tanto sulla fronte quanto sul corpo, si percepisce il peso di una responsabilità superiore. Ci limiteremo a citare soltanto due delle rappresentazioni del Santo Girolamo nella storia della pittura, anche se molteplici ed interessantissime sono anche le opere tanto di van Eyck quanto del Guercino, solo per citare gli opposti. Questa descrizione è funzionale a chiarire di cosa si vuole occupare questo paragrafo: in cosa risiede e come è possibile nominare quel dato fuggevole e variabile, capace di significare il nostro percepire, ovvero quel *tratto sensibile che possiede uno spazio in grado di trasmettere un'emozione?*² Il soggetto rappresentato da Antonello è lo stesso del Caravaggio, eppure, e l'arte è sempre più efficace di ogni altra manifestazione comunicativa per la forza evocativa che possiede nel proprio essere atto conformativo di una realtà, i due soggetti ci sembrano essere uomini diversi, portati vissuti opposti, racconti di storie biografiche contrapposte: alla fierrezza statica del primo è contrapposta un'incertezza morale, umana troppo umana, nel secondo. E questo attraverso l'utilizzo degli stessi (o quasi) elementi della costruzione scenica ma

con variazioni cromatiche, stilistiche e formali. L'atmosfera di Antonello da Messina è altra rispetto all'atmosfera caravaggesca: gli elementi della rappresentazione pittorica ci appaiono come forme definite in uno spazio (quello della tela) eppure attraverso le loro caratteristiche fisiche ci appaiono come forme comunicative di un dato messaggio emozionale poiché, per dirla con Merleau-Ponty *la forma degli oggetti non è il loro contorno geometrico*.

Ed in architettura, come è possibile discutere di *atmosfera* dello spazio costruito, in cosa risiede, come la definisce Peter Zumthor, la *magia del reale*?

È difficile racchiudere in definizioni un concetto aleatorio e volubile come quello dell'atmosfera, che potremmo definire come *un sentimento spazializzato, un di-più affettivo e proprio-corporeo che non è astrattamente semantico: «in tutti gli ambiti di senso l'atmosfera è nell'oggetto percepito ciò che non è oggetto ma significato. Il modo in cui il mondo è per noi, ossia quale tipo di relazione abbiamo col mondo in ogni singolo momento e come ci sentiamo in esso, è cosa che esperiamo non oggettivamente ma atmosfericamente»*. (Hauskeller). *Un di-più che sfugge alla percezione "analitica" e quindi "immobilizzante", poiché «tutto ciò che tocca, la scienza lo riduce all'immobilità, lo trasforma in una natura morta. Mentre attorno a noi il mondo risuona di mille melodie, esala mille profumi, è animato da mille movimenti, che fanno vibrare e palpitare tutto il nostro essere. E noi prendiamo parte a questa vita, così intensa, impalpabile e sfumata»*. (Minkowsky) *Se questa vaghezza non può che irritare l'ontologia tradizionale, è invece di casa in un approccio ontologico rinnovato*.³

Osservando una casa realizzata negli Stati Uniti dall'architetto olandese Ben van Berkel, villa NM, alla ricerca di un vano tentativo

1. olio su tela, ci riferiamo a quello oggi custodito nella Galleria Borghese a Roma di dimensioni 112 x 157 cm.

2. Peter Zumthor, *Atmosfere*, TROVARE PAGINA.

3. Tonino Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Bari 2010, p. 9.

di ricostruire codici comunicativi innovativi, ma inevitabilmente scadendo in ripetitivi cliché, poiché, come abbiamo cercato di dimostrare, un codice linguistico non può essere inventato (come dirà Mies van der Rohe “*l’architettura non si inventa ogni lunedì mattina!*”), ci è capitato di scoprire che è andata distrutta a causa di un disastroso incendio. Una particolare sorte è toccata a questa piccola architettura che, come difficilmente accade per il contemporaneo, ha dovuto confrontarsi, occasione riservata soltanto alle architetture della storia, con l’architettura della sua rovina. Direbbe Auguste Perret che *l’architettura è ciò che fa le belle rovine*, ed è impossibile appellare con l’aggettivo *bello* lo scheletro profanato dal fuoco di questa architettura, che seppur *in vita* poteva possedere alcune capacità plastiche, con la distruzione della pelle superficiale capace di renderla apparentemente monolitica, ha perduto tutte le sue capacità comunicative. In contrapposizione a questa immagine è emersa, quasi per contrasto, nei nostri studi, una fotografia della Villa di Adriano a Tivoli, rovina delle rovine, luogo attraente e seducente, capace di intrappolare nel suo fascino sia approssimativi turisti che esperti avventori. È molto strano come una rovina di un’architettura del passato sia in grado di possedere un fascino, diremo un’*atmosfera*, capace di essere strumento comunicativo nella contemporaneità ed un oggetto contemporaneo, come la villa NM, tipico elemento della comunicazione immaginifica attuale, perda tutte le sue caratteristiche appena si rompa, proprio come un iPod graffiato perde il suo fascino verginale e ottimista. Ed allora in cosa risiede il fascino *atmosferico* che possiede Villa Adriana e di cui sembrerebbe impossibile appropriarsene nella contemporaneità del costruire? Una piccola architettura effimera ne è la risposta, a nostro avviso: Alvaro Siza realizza un piccolo oggetto senza funzione,⁴

un’architettura costruita da muri purpurei che inducono al silenzio e alla concentrazione, facendoci percepire con chiarezza che nello spazio risiede il fascino sublime del costruire qualità. I muri di Siza sono una lezione di architettura, lo spazio, dalla città alla camera, è l’origine ed il fine del fare architettura e Siza con questo piccolo gesto evocativo riporta la discussione sul fare alla sua vera prima essenza: *gli edifici non sono astratti - scrive Juhani Pallasmaa - non sono costruzioni senza significato, o composizioni estetiche, essi sono estensioni e ripari per i nostri corpi, memorie, identità e menti. Di conseguenza l’architettura nasce dai confronti, dalle esistenze, dai ricordi e dalle aspirazioni esistenzialmente reali.*⁵ Tra i muri di Villa Adriana, senza funzione e prive di uso apparente è possibile percepire la stessa potenza spaziale che Siza riesce a racchiudere nel suo oggetto, perfettamente intrecciato nella artificiale naturalità dei Giardini delle Vergini a Venezia: in entrambe le costruzioni è possibile *percepire un’atmosfera* [ovvero] *cogliere nello spazio circostante un sentimento, in definitiva la cosa più importante per l’uomo.*⁶

Scrivi Christian Norberg-Schulz:

in generale il luogo è definito dal suo carattere o «atmosfera». Un luogo perciò è un fenomeno «totale» qualitativo, che non può essere ridotto a nessuna delle sue singole caratteristiche, come ad esempio quella delle relazioni spaziali, senza perdere di vista la sua natura concreta [...] la struttura del luogo andrebbe descritta in termini di «paesaggio» e di «insediamento», e analizzata mediante le categorie di «spazio» e di «carattere». Mentre lo spazio indica l’organizzazione tridimensionale degli elementi che compongono il luogo, il «carattere» denota «l’atmosfera» generale, che rappresenta la proprietà più comprensiva di

4. ci riferiamo al padiglione realizzato da Alvaro Siza in occasione della 13. Biennale di Architettura di Venezia su invito di David Chipperfield e che sarà conservata come parte integrante del percorso espositivo per le prossime Biennali. fonte: www.labiennale.org

5. Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, John Wiley & Sons Ltd., 2009, trad. it. di Matteo Zambelli, *La mano che pensa*, Safarà Editore, Pordenone, 2014, p. 119.

6. Tonino Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Bari 2010, p. 7.

qualsiasi luogo. [...] Il concetto di «carattere» è più generico e più concreto di quello di «spazio». Esso denota sia un'atmosfera generale omnicomprensiva, sia la forma concreta e la sostanza degli elementi che definiscono lo spazio. Ogni presenza reale è intimamente connessa ad un carattere. [...] Bisogna riconoscere che in genere tutti i luoghi hanno un carattere e che il carattere è la modalità principale dell'«erogazione» a priori del mondo. Il carattere di un luogo è in parte anche una funzione temporale: muta con le stagioni, il corso del giorno e la situazione meteorologica; tutti fattori che determinano soprattutto condizioni diverse di luce. Il carattere è definito dalla costituzione materiale e formale del luogo. [...] Un carattere è una totalità complessa di cui un singolo aggettivo non può che riflettere un aspetto; sovente però un carattere può avere una individualità così marcata che una sola parola sembra sufficiente ad afferrarne l'essenza. [...] Scopo esistenziale dell'edificare (l'architettura) è dunque quello di trasformare un sito in un luogo, ossia scoprire i significati potenzialmente presenti nell'ambiente dato a priori.⁷

Dare una definizione alla parola *atmosfera* valida per l'architettura è un arduo compito che supera esponenzialmente le possibilità individuali e le capacità culturali di tale ricerca, ma, ponendoci su basi già consolidate, cercheremo di riferire una tendenza di indagine che sta sempre più entrando nel discorso architettonico; *atmosfera* si presenta come un termine dall'evidente plasticità semantica tale da consentirgli negli ultimi anni di fare carriera specialmente in ambito psicologico, estetologico e (neo)fenomenologico.⁸

La necessità di affrontare il discorso *atmosfera* risiede nel voler chiudere un'ideale triade (composta insieme agli altri due

termini da *idea* e *linguaggio*) cercando di sottoporre il fenomeno architettonico ad una operazione di riduzione che abbia come fine la comunicabilità del fatto architettonico desoggettivato e comprensibile attraverso categorie autonome. Una necessità che, prescindendo il valore che tale studio potrebbe contenere qualora lo contenesse nei giudizi a cui questo lavoro si sottopone esponendosi senza riserve ad aspri commenti poiché spesso infondato da un punto di vista dell'approfondimento scientifico delle proposizioni concettuali proposte, affonda le sue ragioni in una volontà, neanche troppo celata, di esplorare le possibilità didattiche che tale approccio potrebbe contenere, sulla scia delle ricerche, come già spesso citato di Giovanni Klaus Koenig. Alla descrizione delle *matrici spaziali di riferimento* attraverso cui poter confrontare idealmente le opere di architettura alla ricerca del modello archetipico significante, abbiamo affiancato una descrizione dei possibili significati degli elementi del codice linguistico tipico del linguaggio architettura, ricercando l'origine degli elementi nella loro necessità semantica. La costruzione di un *dizionario* minimo così immaginato non poteva che chiudersi con una possibile interpretazione semantica dell'esito compiuto dell'architettura costruita, di cui la città è il fenomeno più rappresentativo ed emblematico, con una descrizione che si presenta come un possibile strumento attraverso cui cogliere l'*atmosfera* della realtà, capace di delineare un insieme di significati che prendono forma dal rapporto tra i singoli elementi componenti il tutto e viceversa. L'*atmosfera* è una caratteristica ineludibile del discorso architettonico poiché si manifesta come un dato spaziale sensibile che tocca e viene toccata dall'uomo, si potrebbe dire che *l'atmosfera è come una pelle proprio-corporea che riveste [l'architettura e] la città.*⁹ L'*atmosfera* è una possibilità linguistica di nominare il carattere dei luoghi prescindendo dalle singolarità specifiche degli elementi fisici ma ad essi appartenente.

7. Christian Norberg-Schulz, *Genius loci: paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano 1979 p. 6,7.

8. Tonino Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Bari 2010, p. 6.

9. Tonino Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Bari 2010, p. 99.

Tonino Griffero¹⁰ ha nominato l'*atmosfera* come un *prius qualitativo-sentimentale, spazialmente effuso, del nostro incontro sensibile con il mondo*.¹¹ Una tendenza di ricerca che affonda le radici nella nuova fenomenologia situazionista di Hermann Schmitz e nell'approccio basato sulla considerazione primaria della percezione di Maurice Merleau-Ponty (sulla scia della ben più nota fenomenologia di Edmund Husserl). È evidente che non si intende voler fare un quadro culturale completo (impossibile in questa sede) entro cui inserire una presunta neo-fenomenologia *atmosferica* ma soltanto riferire da dove prende origine una tendenza che trova, consciamente o inconsciamente, esiti costruiti in edifici opere di architetti moderni e contemporanei di grande valore e qualità, quali, tra gli altri, Alvar Aalto, Frank Lloyd Wright, Edwin Lutyens, Carlo Scarpa, Sverre Fehn, Alberto Campo Baeza, Peter Zumthor, Tadao Ando.

L'*atmosfera* è una condizione in cui l'uomo è posto in relazione, in un dato luogo, ad una serie di oggetti in grado di suscitargli emozioni. Le metafore potrebbero essere illimitate. Si utilizza il termine *atmosfera* per le più svariate situazioni e l'uomo, in effetti, è sempre sottoposto ad una *atmosfera*, in ogni istante della sua vita. Dalle connotazioni meteorologiche a quelle artistiche, l'*atmosfera* è uno dei termini più usati (ed abusati) nella cultura contemporanea. Per spiegare l'accezione semantica più propria all'architettura non esiste, a nostro avviso, nessun esempio più calzante dell'American Bar di Adolf Loos a Vienna, aperto nel 1908. Una stanza in cui, una volta superata la minuscola soglia, è

evidente quanto compito dell'architettura sia quello di rendere visibile come il mondo ci tocca, come Merleau-Ponty scriveva a proposito dell'opera di Cézanne.

La materia di cui è fatto il piccolo bar diventa la nostra pelle e l'architettura il nostro corpo naturale. Una fusione sinestetica attraverso cui l'uomo si sente adeguatamente al riparo e pronto a rilassarsi: *le atmosfere sono sentimenti spazializzati [ovvero] la qualità emozionale specifica di uno "spazio vissuto"*.¹² Le *atmosfera* sono qualità esterne irriducibili a metafore e appartengono al luogo dove le troviamo (Wolfgang Köhler); nessuna spiegazione o teoria potrà convincerci che esse non erano dove le abbiamo trovate. È molto difficile spiegare *cosa* e *come* sono le *atmosfera* poiché, *come le emozioni, sono "situazioni curiose che perdono significato quando si cerca di raccontarle: bisogna esserci dentro per capirle"* (Galati).¹³

Ma perché lo studio delle *atmosfera* sia funzionale e operativamente significativa per il mestiere dell'architetto si necessita una qualche schematizzazione concettuale atta alla comprensione di tali condizioni: un tentativo, particolarmente celebre ed efficace, per brevità e densità di contenuti, è il piccolo testo di Peter Zumthor dal titolo, "*Atmosfera. Ambienti architettonici - le cose che ci circondano*",¹⁴ in cui, attraverso una serie di suggestioni e racconti di luoghi, spazi costruiti e una galleria di immagini emotivamente coinvolgenti, cerca di costruire un alfabetizzazione ai sentimenti che è possibile evocare attraverso la costruzione del corpo dell'architettura.

10. Tonino Griffero è filosofo, professore di Estetica all'Università di Roma, Tor Vergata e autore di differenti ricerche sul tema dell'atmosfera e della fenomenologia atmosferica tra cui "*Atmosferaologia. Estetica degli spazi emozionali*" Laterza, Bari 2010. È direttore di una rivista on-line che si occupa, specificatamente, della percezione dell'architettura e dello spazio urbano: <http://ambiances.revues.org/>

11. Tonino Griffero, *Atmosferaologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Bari 2010, p. 7.

12. Tonino Griffero, *Atmosferaologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Bari 2010, p. 40.

13. Tonino Griffero, *Atmosferaologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Bari 2010, p. 5.

14. Peter Zumthor, *Atmosphäre*, Birkhäuser Verlag AG, Basel 2006, ed. it. "*Atmosfera. Ambienti architettonici, le cose che ci circondano*", Electa, Milano 2008.

Per comprendere, in sintesi, cosa vogliamo esprimere quando ci riferiamo all'*atmosfera* di un luogo potremmo dire, utilizzando una espressione del già citato Griffero, che *atmosfera* è un effetto di eccedenza della differenza tra i luoghi. [...] *L'atmosfera consiste nel rendere visibile l'unità della differenza che costituisce lo spazio; perciò anche nel rendere visibile l'invisibilità dello spazio come medium per la costruzione di forme. Non è però lo spazio come tale, il quale in quanto medium non può ma rendersi visibile.*¹⁵

La mancanza di un'inequivocabile definizione terminologica attraverso cui descrivere l'*atmosfera* è un chiaro limite dello strumento linguistico poiché, in quanto artificio in continuo divenire, deve ancora giungere alla descrizione di un fenomeno che, per il momento, è più facile caratterizzare attraverso, ad esempio, le immagini. Non è un caso che le immagini siano strumento preferenziale per dissertare intorno alle *atmosferae* poiché la capacità immaginativa è molto più antica della capacità linguistica, infatti la mente dell'uomo pensa per immagini. Scrive Pallasmaa: *di solito, l'immaginazione viene associata in modo specifico alla capacità creativa o al campo dell'arte, ma la facoltà dell'immaginazione è il fondamento della nostra esistenza mentale e del nostro modo di relazionarci agli stimoli e alle informazioni. Ricerche condotte da neurofisiologi e psicologi hanno dimostrato che le immagini mentali vengono prodotte nelle stesse zone del cervello delle percezioni visive e che le immagini mentali possiedono tutta l'autenticità sperimentale di quelle percepite dai nostri occhi.*¹⁶

La ben nota descrizione di Alberto Einstein, in una lettera indirizzata al matematico francese Jacques Hadamard, del ruolo delle immagini visive e muscolari è un esempio autorevole: «Non mi pare che le parole e il linguaggio, per come sono scritti e parlati, ricoprano un ruolo nei meccanismi del mio modo di pensare. Le entità psichiche che appaiono elementi del pensiero sono segni determinati e figurazioni più o meno chiare che possono essere ripetute e ricombinate a piacimento. [...] Nel mio caso, si tratta di elementi di natura visiva, qualcuno anche connesso all'attività muscolare: le parole comuni e gli altri segni vanno invece laboriosamente rinvenuti solo in un secondo momento, quando il suddetto gioco combinatorio si è stabilizzato a sufficienza e riseco

Immagini vs
linguaggio.

15. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* (1995), Suhrkamp, Francoforte 1997, p. 181-182, cit. in Tonino Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Bari 2010, nota 17 p. 8.

16. Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hnad: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, John Wiley & Sons Ltd., 2009, trad. it. di Matteo Zambelli, *La mano che pensa*, Safarà Editore, Pordenone, 2014, p. 132.

a ripeterlo a volontà». ¹⁷ Non è un caso che l'uomo ha inventato l'astrazione del linguaggio proprio per comunicare le immagini, scrive Yona Friedman: *noi pensiamo più per immagini che per parole. [...] è difficile comunicare le immagini più che comunicare parole o formule matematiche. [...] le immagini sono per noi la realtà mentre le espressioni verbali sono solo delle astrazioni.* ¹⁸

L'immagine è la costruzione mentale che l'uomo compie attraverso la giustapposizione delle esperienze vissute e combinando elementi dal conscio all'inconscio costruisce una sua realtà invisibile. Tale costruzione sarebbe impossibile senza l'architettura, scena entro cui la vita dell'uomo ha un suo chiaro e distinto limite, una sua figura ed un suo sfondo: per approfondire questa problematica rimandiamo al definitivo volume di Gaston Bachelard *“La poetica dello spazio”* ¹⁹.

Per poter discutere intorno alle *atmosfera* abbiamo quindi necessariamente bisogno di un mezzo comunicativo che si avvicini ad imprimere le caratteristiche fisiche presenti in date *atmosfera* spaziali e sancirne una rappresentatività divulgativa: l'arte pittorica assurgeva a questo compito sino all'avvento della fotografia, che ci appare, ai nostri occhi contemporanei, così come il cinema, uno strumento efficace e coinvolgente, capace di ricostruire un momento istantaneo, destinandolo all'immortalità icaistica, utile al mestiere dell'architetto per soffermare la mente e confrontare immagini esperite con esperienze vissute, al fine di strumentalizzare la conoscenza *atmosfera* e incanalizzarla

17. la lettera di Einstein è stata pubblicata come “Appendice II” IN Jacques Hadamard, *The Psychology of Invention in the Mathematical Field*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 1949, p. 142-143, in Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hnad: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, John Wiley & Sons Ltd., 2009, trad. it. di Matteo Zambelli, *La mano che pensa*, Safarà Editore, Pordenone, 2014, p. 18.

18. Yona Friedman, *L'ordre compliqué et autres fragments*, Editions de l'éclat, Parigi 2008, trad. it. di P. Tramannoni, *L'ordine complicato*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 15-16.

19. Bachelard G., *The poetics of space*, Orion Press, 1964, trad. it. E. Catalano, *La poetica dello spazio*, Dedalo, 2006

nel progetto di architettura. L'architettura, nella sua consistenza fisica, è un *continuum* di immagini che l'uomo vive in quanto essere nei luoghi: *un'opera di architettura non viene esperita come una successione di immagini retiniche isolate; è vissuta nella sua essenza, integrale ed integrata, materica, incarnata e spirituale. Una grande opera è sempre un mondo e un microcosmo completo. Essa offre forme e superfici piacevoli, modellate per gli occhi, ma incorpora e integra anche strutture fisiche e mentali, dando alla nostra esperienza esistenziale dell'essere una coerenza e un significato rinfrancanti. Un bell'edificio migliora e articola la nostra comprensione della gravità, dell'orizzontalità e della verticalità, le dimensioni dell'alto e del basso, della materialità, così come la comprensione dell'enigma della luce e del silenzio.* ²⁰

L'uomo pensa attraverso una sommatoria di immagini e compie esperienza del mondo accumulando immagini, attimo per attimo. Potremmo sintetizzare, per lo specifico architettonico, che l'*atmosfera* è quella precisa immagine di un luogo, di solito generata durante l'esperienza della prima impressione in una circostanza spaziale (*“la prima impressione è un coinvolgimento affettivo proprio-corporeo che, interrompendo il flusso osservativo e pragmatico abituale, si candida proprio per questa sua immediatezza a rappresentare per il soggetto un certificato identitario assai migliore del cogito e a maggior ragione dei fatti obiettivi, che come tali non sono a rigore più nostri che di altri. [...] la prima ed indimostrabile impressione influenza e dirige con la propria carica atmosferica ogni riflessione e percezione successiva (di qui l'istruttività anche degli studi sul cosiddetto effetto-esposizione e sull'imprinting”*), ²¹ capace di evocare sentimenti e suscitare sensazioni. Sulla significatività ed importanza della prima impressione come atto fondativo della conoscenza è

20. Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hnad: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, John Wiley & Sons Ltd., 2009, trad. it. di Matteo Zambelli, *La mano che pensa*, Safarà Editore, Pordenone, 2014, p. 142.

21. Tonino Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Bari 2010, p. 33-34.

concorde anche Peter Zumthor: *entro in un edificio, vedo uno spazio, ne colgo l'atmosfera e per alcune frazioni di secondo ho la sensazione di sapere cosa quell'edificio è. [...] Qualcosa dentro di noi ci dice subito se una cosa ci piace o se dobbiamo tenercene lontani, senza ogni volta dover stare a riflettere a lungo su una situazione. [...] ora che sono vecchio devo ammettere che sono tornato [a dare valore] alla prima impressione.* ²²

Va da sé che obiettivo dell'architettura sarebbe quello di riuscire ad evocare sensazioni di felicità, tranquillità, calma, protezione, adeguatezza in genere. Alla ricerca di quella già citata *qualità senza nome* così ben descritta da Christopher Alexander. ²³

22. Peter Zumthor, *op. cit.*, p. 13.

23. Christopher Alexander C., *The Timeless way of Building*, Oxford University Press, Oxford 1979.

Ogni architettura che non esprime serenità, fallisce nella sua missione spirituale.

Louis Barragan

Perché, mi chiedo spesso, si arrischia così raramente ciò che è immediato e ciò che è difficile? Perché nell'architettura recente si riscontra così poca fiducia nelle cose più peculiari che distinguono l'architettura: il materiale, la costruzione, il sorreggere e l'essere sorretto, la terra e il cielo; così poca fiducia in spazi liberi di essere autenticamente tali; spazi in cui si ha cura dell'involucro spaziale che li definisce, della consistenza materiale che li caratterizza, delle loro capacità di ricezione e di risonanza, della loro cavità, del loro vuoto, della luce, dell'aria, dell'odore?

Peter Zumthor

Il contrario di una verità banale non è altro che un errore, mentre il contrario di una verità profonda è di solito un'altra verità profonda. (Edgar Morin). Così appare oggi il centro antico di Napoli: una serie di infinite sequenze di verità profonde continuamente contraddette da altrettante verità profonde. Descrivere una città non è mai impresa facile e, sovente, scrittori e letterati hanno molta più esperienza e capacità espressiva anche dei più talentuosi storici urbani ed architetti capaci. Ma solo attraverso la descrizione è possibile *definire e definire* [significa] *classificare; tralasciando la complessa questione epistemologica della classificazione [...] dal punto di vista generale il metodo della descrizione è estremamente corretto. Compito di ogni scelta è infatti quello di descrivere i fenomeni particolari che hanno luogo nel mondo dell'esperienza e quindi stabilire principi generali che ne permettano la spiegazione e la previsione.*¹ Per comprendere quindi il *significato profondo* del modello concettuale delle città antiche che *non può essere attinto* [unicamente] *con gli strumenti ordinari dell'analisi urbanistica* cercheremo di approfondire quegli aspetti necessari alla comprensione dello spirito dell'uomo il quale generando città riflette la propria *idea di civiltà*.² Il nostro interesse per la descrizione è funzionale alla comprensione di un fenomeno: il centro antico di Napoli, indagando quali sono i temi prevalenti all'interno del complesso manufatto urbano cercando di cogliere, nella sostanza del costruito, dove risiede la qualità dell'architettura³. Ma proprio gli elementi della fisicità materica della città ci spingono a riflettere sul come sia possibile la definizione di un determinato ambiente. Come questi elementi possono essere ricreati, o meglio, come la stessa energia vitale

Il Centro Antico di Napoli.

1. Aldo Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città*, 1956-1972, a cura di Rosaldo Bonicalzi, Clup 1978.

2. Rykwert. Joseph – Op. Cit.

3. Il breve testo di Peter Zumthor 'Atmosfere' Electa – Milano, 2008, rappresenta senz'altro guida e riferimento per questo studio. Rimandiamo alla lettura del conciso saggio per approfondire il tema della *qualità dell'architettura*.



può essere apportata all'interno di un progetto di architettura contemporanea? Iniziamo dal principio. La città di Neapolis fu fondata intorno al 470 a.C. su un piano inclinato, che da nord scende lievemente verso il mare. *Il suolo urbano è un dato naturale ma anche un'opera civile ed è legato alla composizione della città*⁴ e proprio alla base dell'originario organismo urbano vi è la *persistenza del piano*. Secondo le teorie riconducibili ad Ippodamo da Mileto la città fu strutturata con un impianto di forma pressoché quadrata, con lato di settecento metri, caratterizzata da tre assi maggiori, plateai-decumani direzionati in senso ovest-est, rispettivamente nella toponomastica corrente via dell'Anticaglia, via Tribunali e via S. Biagio dei Librai, la cui sezione stradale è all'incirca sei metri, intersecati da una ventina di stenopoi-cardi, di cui la cui sezione stradale è ridotta a tre metri. *Gli antichi avevano saputo esprimere nel modo più completo, riproducendo nel tracciato delle loro città lo stesso ordinamento*

4. Rossi, Aldo – 'L'architettura della città' – Novara - Città Studi Edizioni, 1966

degli spazi celesti.⁵ La città antica ha una struttura in cui la linea *orizzontale* prevale sulla *verticale*.⁶ La configurazione del luogo imprime i propri tratti indelebili sul destino della città⁷. Lo spazio risultante da questa fitta griglia è definito come *insula*, di dimensioni fisse. Lo spazio bianco della tela entra e frammenta il segno, rettangolo nero, forma geometrica pura, ideale, azione conscia dell'uomo, in un brano d'arte di Chillida, così come l'idea simbolica dell'uomo originario si scontra con la realtà del dato fisico naturale, rilassandosi così sul suo eterno sedime. Per una lettura storica dell'evoluzione urbana rimandiamo a studi di più specifica ed autorevole natura.⁸ Ci interessa però puntualizzare che dall'originaria fondazione greca nel VI sec. a. C. ad oggi la struttura della città antica è rimasta pressoché inalterata nei suoi rapporti morfologici e spaziali. La forza della schematicità astratta dell'impianto, che rinuncia al particolare e al contingente ricercando l'essenzialità nel suo sviluppo, è sopravvissuto a due millenni di storia consentendo altresì lo svolgimento della vita dell'uomo con i suoi radicali cambiamenti di usi, funzioni ed abitudini. La memoria della città è fatta salva proprio dalla sua idea originaria che persiste, anzi, partecipa alla contemporaneità. La morfogenesi della città è però impossibile immaginarla e comprenderla in via del tutto astratta. Seppur il *masterplan*, come oggi lo definiremo, aveva una chiara matrice ideale e simbolica⁹ il rapporto tra artificio e natura rappresenta il tratto distintivo della struttura urbana di Napoli. *Nessun libro*

5. Poete, Marcel – Op. Cit.

6. *La linea generale della città ha un suo significato. L'orizzontale produce impressione di calma, di nobiltà, di ordine regolare; invece vi è qualcosa di duro nell'irto profilo della città medievale, dove sembra di sentire il contrasto violento tra il cielo e l'inferno. La cupola mitiga il profilo aereo della città. Così, l'anima della città, si manifesta agli occhi di chi sa guardare in* La città antica: introduzione all'urbanistica di Marcel Poete – Einaudi - 1958

7. Poete, Marcel – Op. Cit.

8. FARE NOTA CON RIFERIMENTI A TESTI STORICI

9. Cfr. Rykwert, Joseph – Op. Cit.

*come la natura offre un gran contenuto ad ogni nuova pagina*¹⁰. La natura è l'elemento primario con il quale l'idea dell'uomo si è dovuta confrontare, plasmare, modificare. Anche l'originario senso di conflitto trascendente, fatalistico, caratteristico del popolo napoletano, ha la sua origine nell'eterna lotta tra uomo e natura. *La città ha un aspetto roccioso, al crepuscolo essa giace tutt'uno con la pietra. L'architettura è porosa quanto questa pietra.*¹¹ E naturalezza potremmo definire la caratteristica degli edifici che compongono la fitta trama del tessuto urbano. Dall'origine della materia di cui sono fatti, sottratta al sottosuolo reso a sua volta visionaria architettura impreveduta, al modo di essere parte della composizione urbana. **Unità e molteplicità.**

10. Goethe, Wolfgang J. – Viaggio in Italia – Mondadori - --- - 2006

11. Benjamin, Walter – Immagini di Città – Einaudi - --- - 2010



Alla singolarità dei palazzi e dei semplici edifici residenziali, le case per gli uomini, è facilmente opponibile l'unità totale, tellurica del centro antico di Napoli. Tutto concorre alla definizione di un unico organismo coeso, che, proprio come in quello umano, contiene *in nuce*, l'idea di puro funzionalismo.

¹² Come un *cretto* di Burri nato dalla mescolanza di diverse sostanze rese alla trasformazione del tempo, demiurgo silente, che, con la sua azione attraverso la sottrazione di materia, facendo evaporare l'acqua contenuta nei pigmenti, definisce l'opera d'arte, memoria dell'azione, così la città sembra essere nata dalla mescolanza di pietra, argilla, legno e luce da cui il tempo ha sottratto il vuoto, ovvero definendo lo spazio della città, vivo della e nella memoria dell'uomo. L'opera d'arte, così come la città, è catalizzatore dell'atto mnemonico. *Costruzione ed azione si compenetrano in cortili, arcate e scale*¹³ e proprio in questa sequenza spaziale che dalla strada attraversa gli edifici sfociando in cortili, e poi in giardini nascosti ed ancora nel costruito o attraverso scale dirette verso un sottosuolo inatteso, è rappresentata la capacità dell'architettura di farsi 'umana' di rispondere ad istanze particolari pur restando autenticamente anonima, concorrendo alla definizione di un'atmosfera, di un ambiente capace di emozionare nella quotidianità.

Ma, come è inutile sottolineare, una città è fatta della civiltà che in essa vive. Materia attiva ed in continua trasformazione. Non certo dell'architetto è il compito di studiare la società e gli uomini, seppur sempre più necessaria è l'esperienza di sociologi ed antropologi attivi all'interno del processo progettuale-decisionale. Ma dell'architettura è il rispondere alle esigenze degli uomini e proprio attraverso la lettura del *valore corale della*

12. Nell'organismo urbano le diverse attività si localizzano in modo naturale secondo le esigenze cui debbono soddisfare. [...] L'edificio si evolve, come la città: cambiando la sua destinazione mutano i suoi effetti sulla città in La città antica: introduzione all'urbanistica di Marcel Poete – Einaudi - 1958

13. Benjamin, Walter – Immagini di Città – Einaudi - --- - 2010

stratificazione storica¹⁴ possiamo avvicinarci a comprendere quali siano i valori esigenti e contingenti. *Un uomo si propone il compito di disegnare il mondo. Trascorrendo gli anni, popola uno spazio con immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di navi, d'isole. Di pesci, di dimore, di strumenti, di astri, di cavalli e di persone. Poco prima di morire, scopre che quel paziente labirinto di linee traccia l'immagine del suo volto*¹⁵ L'arte pittorica è uno strumento attraverso cui è possibile riconoscere quegli aspetti fuggevoli della vita di un popolo che si riflettono nel volto e nelle pieghe su pieghe¹⁶ di struggente carnalità significanti di un dato momento storico, ma caratterizzanti un'intera civiltà attraverso i secoli. *'Le sette opere della misericordia'* di Caravaggio, dipinte a Napoli tra il 1606 e il 1607, rappresentano, meglio forse di qualsiasi altra descrizione possibile, il senso del nostro lavoro.

Atmosfera urbana e civiltà.

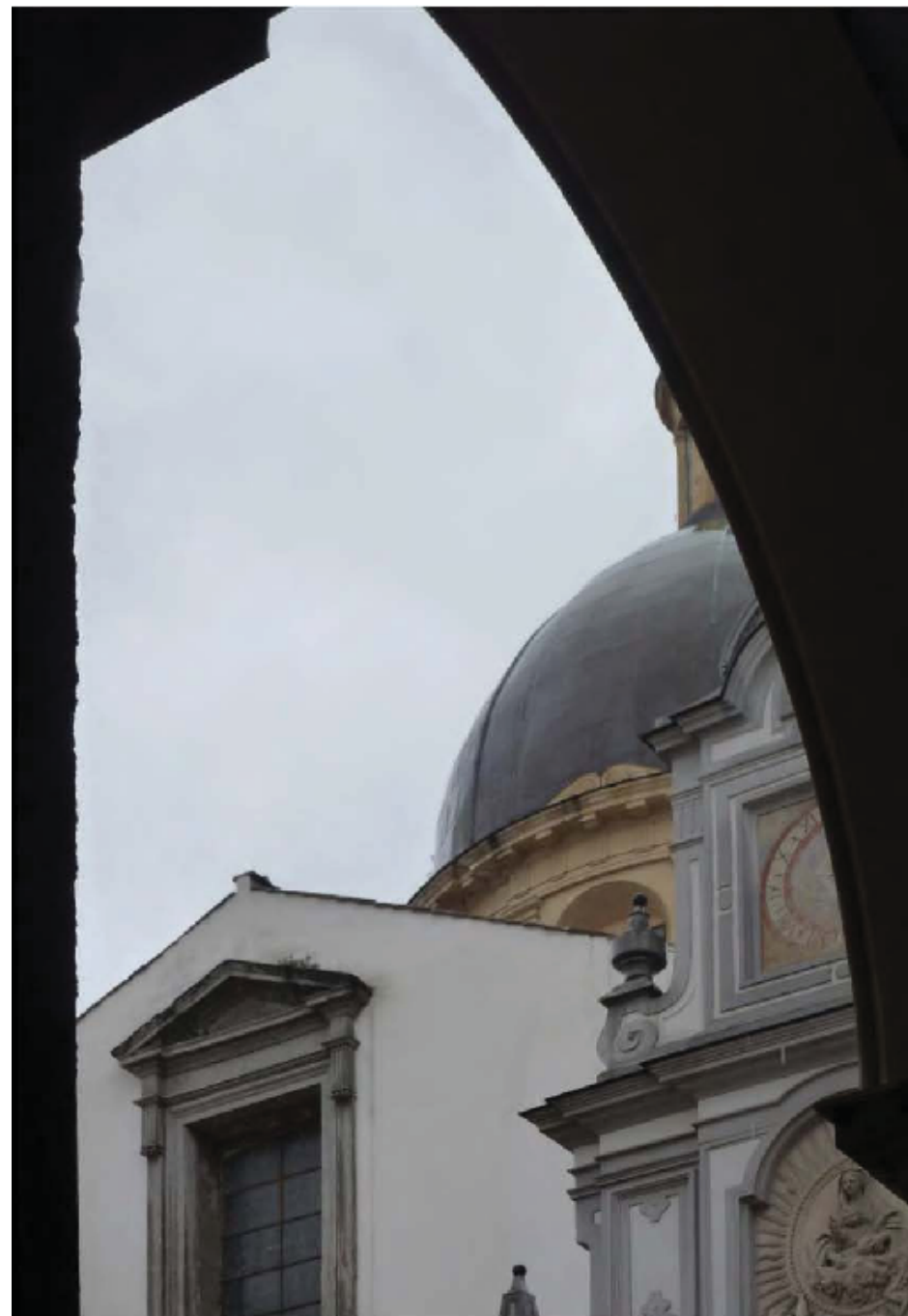
Come in un diacronico raffronto con un'immaginata rappresentazione dei sette vizi capitali di cui Napoli nella storia rappresenta la *'pigrizia'*, le *'sette opere'* sono un racconto, cinematograficamente composto, attraverso il popolo e lo spazio della città. La città antica è la scena. Luci ed ombre ci riportano negli stretti interstizi dei cardì in cui l'uomo è misura di tutte le cose. Con la definitiva rottura dei canoni classici pittorici, la eliminazione di un focus centrale intorno a cui si costruisce la scena, la molteplicità delle azioni delle figure, tutte mortali, peccatrici e redenti allo stesso tempo, riempiono la tela raccontandoci come la napoletaneità è tutta racchiusa nella dicotomia bello-terribile: *la terribilità contrapposta al bello, il bello alla terribilità: l'uno all'altra si annullano a vicenda, e ne risulta un sentimento di indifferenza*.¹⁷ E l'indifferenza, senza cadere o scadere in un qualunque ormai noto, è il

14. Pane, Roberto – Op. Cit.

15. Borges, Jorge L. – El hacedor – Debolsillo - 2012

16. Cfr. Deleuze, Gille – La piega. Leibniz e il Barocco – Einaudi - 2004

17. Goethe, Wolfgang J. – Op. Cit.





sentimento degli umili, costretti alla vita e a combattere, come contro la natura per la vita, contro un destino, fato, Dio, ostile ma venerabile. *La vita delle città è una lotta continua come quella dell'uomo.* La *Pietas*, così ben descritta da Virgilio come personaggio agente nella sua *Eneide*, è il motore della vita degli uomini che hanno vissuto e costruito il centro antico di Napoli. *Gli elementi morali assumono non di meno (rispetto ai fattori economici/commerciali) una parte considerevole nei destini urbani. Le esigenze dell'uomo mediante le quali si manifesta la civiltà non sono tutte di ordine materiale. Non si potrà comprendere la città antica se si astrarre dalle idee religiose.*¹⁸ La città è una delle manifestazioni di civiltà in cui meglio trova spiegazione e si riflette. Civiltà e città so fondono in un unico destino che lega lo spazio alle esigenze degli uomini in una

18. Poete, Marcel – Op. Cit.



continua trasformazione biunivoca.¹⁹ Pero, figlia devota, offre il cibo al padre Cimone, carcerato condannato a morire di fame: metafora esaustiva dell'opera di misericordia *'dare da mangiare agli affamati'*. Centinaia di similitudini possibili sarebbero potute essere ritratte, ma proprio la figlia che *allatta* il padre è sinonimo della devozione, tutta napoletana, che lega una figlia al padre, sacra continuità; proprio nell'amore per i padri e nel continuare l'opera paterna risiede il mistero del destino evolutivo della città antica di Napoli. Spiegare questo fenomeno è molto complesso *si può ben aver udito parlare mille volte d'un fenomeno, ma il suo vero carattere non si percepisce che vedendolo nell'immediata realtà*²⁰ ma la sua importanza è centrale al fine

19. *La civiltà, intesa dal punto di vista materiale, è il risultato dell'utilizzazione progressiva e sempre più perfezionata della Natura da parte dell'Uomo, utilizzazione che, sviluppandosi via via, determina nell'uomo bisogni sempre più numerosi; è più aumentano questi bisogni, più si stringono i legami tra gli uomini, poiché per soddisfarli si rende necessario l'aiuto reciproco. La città è quindi un sistema di adattamento alle esigenze sorte dalla progressiva conquista della natura.* in *La città antica: introduzione all'urbanistica* di Marcel Poete – Einaudi - 1958

20. Ibidem



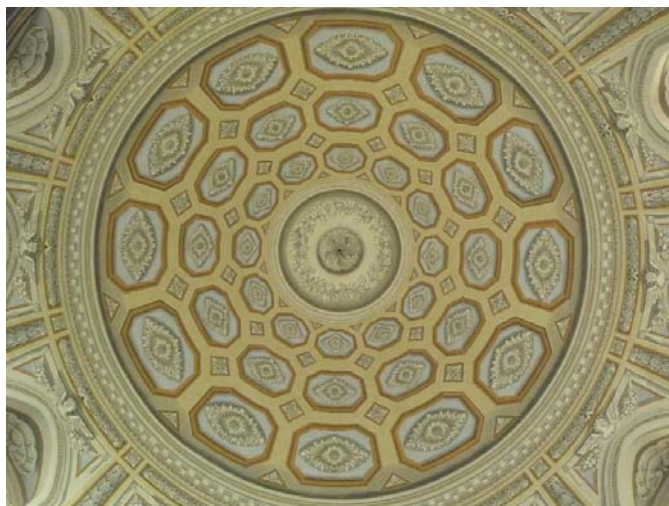
della descrizione di cui ci siamo prefissi il compimento. *Il napoletano è convinto di avere per se' il paradiso* ²¹ e tutta l'architettura della città è pervasa da questa convinzione teleologica. Lo spazio delle strade è simultaneamente costretto: edifici troppo alti ostacoli per la luce che non riesce a riflettersi sui basoli, sconnessi uno con l'altro, incapaci di essere comode vie di trasporto; masse di gente che usualmente si accalca per le vie, oggi rumorosamente supportati da automobili e motorini; voci, odori e colori. Tutto concorre alla definizione di un chiaro stato d'animo quasi assimilabile con l'ansia dell'arrivo verso qualcosa, verso una meta attesa o disattesa che sia.

Sequenzialità spaziali.

Come un perfetto copione messo in scena dalla omnicomprensiva regia di un fine drammaturgo ecco che si manifesta il punto di arrivo, improvvisamente: una chiesa barocca con il suo cuore proiettato verticalmente, un chiostro rigogliosamente piantumato, con il cielo ceruleo come tetto, silenziosamente

21. Ibidem

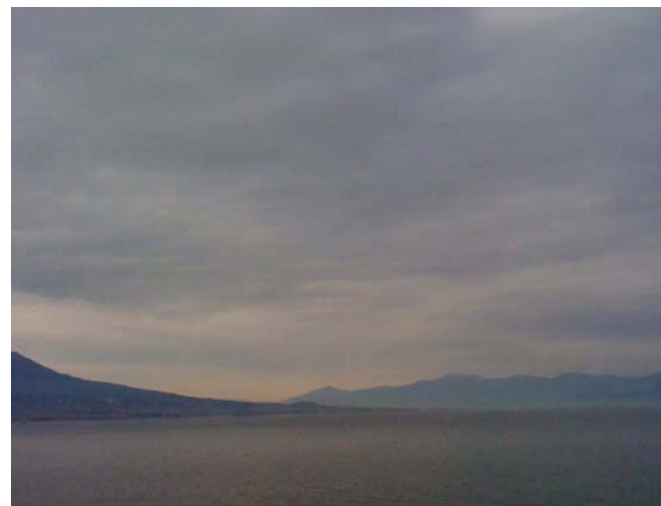




metafisico rispetto al recinto di strade che lo cinge, un tetto di un palazzo (belvedere spontaneo) da cui è possibile godere dei colori del mare e del cielo che si fondono come in una raffinata tela di Monet. *Confrontata con questa grande apertura di cielo la capitale del mondo nella bassura del Tevere appare come un vecchio convento in posizione sfavorevole.*²² Ma nulla del viaggio tra le atmosfere della città antica di Napoli deve farci perdere di vista l'obiettivo. Lo spazio architetto che risulta da questa sequenza spaziale è nitidamente definito da elementi fisici. Pietre, soglie, scale, piani inclinati ed intonaci tutto il costruito parla una sola lingua, la lingua dell'autenticità. *La bellezza architettonica racchiude necessariamente in sé il concetto della finalit .*²³ Ma senza voler cedere al fascino di descrivere in cosa sia la bellezza della citt  antica trasformando un discorso sul

22. Goethe, Wolfgang J. – Op. Cit.

23. Sorgel, Hermann – *Einführung in die Architektur Asthetik* – Monaco, 1918; Cfr. De Fusco, Renato – *Trattato di Architettura* – Editori Laterza - 2001



carattere della citt  su una dissertazione sull'estetica urbis ²⁴,   impossibile non utilizzare l'aggettivo '*bello*' per indicare il rapporto tra la massa del costruito ed il suolo, tra l'equilibrio delle forme e lo spazio in esso racchiuso. La purezza stereometrica degli edifici, spogliati delle loro vesti rinascimentali, barocche, neoclassiche, neogotiche..., rappresenta una lezione di composizione urbana. La capacit  di essere radicati al suolo e con esso essere proiettati verso il mare   paragonabile alla stessa forza espressiva racchiusa nei puri volumi disegnati da Friedrich Gilly, maestro del ben pi  noto Karl Friedrich Schinkel. *Si ha veramente la sensazione dell'infinit  dello spazio [...] senza dubbio vale la pena sognare cos .*²⁵ Un '*bel*' rapporto per l'appunto, in cui tutto concorre a definire una globale armonia. Dalla forma dell'edificio allo spazio che ne delimita, interiormente ed esteriormente. *L'esigenza che l'architettura*

24. Cfr. Romano, Marco – *L'estetica della citt  europea: forme e immagini* – Einaudi – 1993

25. Goethe, Wolfgang J. – Op. Cit.



*crei sotto la libera volta del cielo viene effettivamente risolta non soltanto in molte piazze ma anche in tutte quelle strade che sono state predisposte da un pensiero spaziale. La piazza o la strada come spazio si ricollegano in questo senso alle costruzioni che le circondano così come una camera si collega ad un'altra; secondo lo stesso punto di vista si parla di piazza 'spazio' o di strade 'spazio' perché in un volume spaziale concavo non nel cubo corporeo materiale consiste la vera e propria opera d'arte architettonica*²⁶ I rapporti della casa sono gli stessi della città. La simmetria, non quella centrale a cui subito la mente va quando si legge il termine, bensì la commensurabilità, come l'etimo del sostantivo ci induce a comprendere²⁷ tra lo spazio aperto, chiuso tra gli edifici, e lo spazio privato, racchiuso tra le mura domestiche, è lo stesso. 1:3. **Commensurabilità delle parti.** La sezione stradale sta all'altezza media degli edifici come lo spazio di passaggio, il connettivo della casa sta alla sua altezza. Tutto è confrontabile, paragonabile nell'unico corpo della città. Come il nostro braccio sta alla nostra mano in un rapporto noto così la città si presenta proprio come una serie di rapporti noti. Le singole parti della struttura per comprendere il tutto, il tutto per le singole parti. *Unità e molteplicità.* Ritorniamo così al principio del nostro discorso. La città antica è un continuo, circolare percorso di conoscenza dentro se stessa. Perdersi è semplice ma mai scontato.

*Giacché là dove le opere d'arte scarseggiano è la rarità a dar valore, qui s'impara a stimare soltanto ciò che è meritevole.*²⁸ Il bello è appunto una costante diffusa sull'intera città antica, stesa come un drappo che tutto riveste. Il fascino, troppo spesso scaduto in folklore, del costruito misto alla variegata umanità, è l'indissolubile fattore determinante il carattere del centro antico

26. Sorgel, Hermann – Einführung in die Architektur Ästhetik – Monaco, 1918; Cfr. De Fusco, Renato – Trattato di Architettura – Editori Laterza - 2001

27. Cfr. De Fusco, Renato – Trattato di Architettura – Editori Laterza - 2001

28. Goethe, Wolfgang J. – Op. Cit.

di Napoli. La monumentalità e qualità diffusa del costruito è quell'aspetto dell'architettura della città che fa riflettere sul modo di intendere il valore della costruzione della città stessa come atto corale proiettato verso il futuro. Il bello non è solo quindi un fattore contenuto nella fisicità della città ma anche un valore psicologico trasmesso all'uomo nella contemporaneità dall'ambiente nella sua presenza ontica. Ambiente costruito, oltre che con la pietra, anche e soprattutto attraverso la luce, materiale imperituro. *Qui a Napoli il colore più vivo viene smorzato dalla forza delle luce.*²⁹

La stretta relazione tra la materia, le forme dell'architettura e gli uomini è rafforzata dalla luce naturale che riesce a mettere in opera l'immaginifica capacità espressiva dell'architettura stratificata raccontando, attraverso le ore del giorno e della notte, al variare dell'intensità e dei climi, storie sempre inattese, sempre capaci di sorprendere. **Imprevisto e sorpresa.** La luce del sole, con tagli asimmetrici rispetto la fitta griglia della struttura urbana, sottolinea la presenza di cupole, al cui interno è nascosto uno spazio intimo e trascendente allo stesso tempo, come di una semplice intersezione tra strade rendendo plastici tutti i materiali componenti lo spazio. La luce rende sospesi nel tempo gli intimi spazi verdi, della *Napoli conventuale*, circondati da arcate e porticati, *nei quali l'animo si sente invitato a raccogliersi in silenzio pur essendo così vicino ai suoni più clamorosi e diversi, offrendo uno spunto poetico affine a quello della leopardiana poesia dell'infinito.*³⁰ Una semplice scala, attraverso un sapiente controllo delle aperture, sembra essere studiata per essere un *canon à lumière* capace di irrorare di luce tutta la sua estensione. Lucernari, tagli, feritoie ed aperture inattese rappresentano, in maniera tangibile, l'alto valore del *saper fare locale* capace di essere trasmesso, da padre in figlio, da generazione in generazione, costruendo nel tempo un

29. Ibidem

30. Pane, Roberto – Napoli Imprevista – a cura di Giulio Pane – Grimaldi & Co. Editore - 2007



complesso sistema di conoscenze legate ad un luogo, ad uno specifico territorio. Il *genius loci* più forte da riscoprire nella contemporaneità è proprio in queste tecniche ed in questi saperi ormai sempre più difficili da riconoscere e valorizzare in questa epoca di *economia globale*. *Bisogna ritrovare i fondamenti disciplinari del proprio fare, per avvedersi che nelle più antiche radici delle professioni del costruire agisce essenzialmente un dovere della cura [...] necessario per respingere con fermezza le interpretazioni del contemporaneo espresse in termini di epoca 'post-architettonica', sullo sfondo di un presunto e globale 'junk-space' contro cui sembrerebbe vano combattere. Ma è proprio di contro a queste visioni, cinicamente complici del degrado, che occorre rammemorare il costruire-curare, in vista di una sua rinnovata applicazione e realizzazione.*³¹ Riscoprire questa continuità artigianale non soltanto per riscoprire quella qualità dell'architettura diffusa ma anche per riportare alla debita attenzione l'alto valore morale dell'homo faber. La luce

31. Emery, Nicola – Progettare, costruire, curare: per una deontologia dell'architettura – Casagrande, 2007

rappresenta quell'elemento capace di mettere in evidenza singoli parti del costruito, valorizzandole, ma allo stesso tempo di legare e fondere tutte le singolarità in un *unicum continuum*. Per comprendere a pieno tale *continuum* del centro antico, di cui abbiamo già discusso, è interessante verificare la potenza espressiva dei singoli dispositivi spaziali in esso contenuti. Emblematico, tra tutti, il denso rapporto tra il tessuto connettivo e le piazze urbane, vere e proprie stanze a cielo aperto. Spazio pubblico per definizione di una città, lo spazio aperto è ridotto al minimo. Le strade, esili e sottili, sono come tagli netti, decise e sicure. Non ci sono vere e proprie piazze nel senso rinascimentale del termine, un vaso urbano definito da quinte geometricamente riconducibile a forme pure. Mentre a Firenze non c'è *campo* senza *Palazzo* a Napoli non c'è *largo* senza *Chiesa*. Sagrati a cielo aperto di imponenti complessi ecclesiastici, come



del Monastero di San Domenico o della Chiesa dei Gerolomini, le piazze rappresentano polmoni necessari per le arterie stradali. Se si osserva senza troppe sovrastrutture culturali il *Seagram Building* di Mies van der Rohe, ci si potrà piacevolmente stupire che la metodologia insediativa della torre di cristallo e acciaio del maestro del moderno è esattamente corrispondente a come le imponenti chiese, con le loro preziose facciate, si costruivano lo spazio all'interno delle insulae. Allontanarsi dal filo stradale, per definire uno spazio di decompressione tra la strada e la navata. Spazio attraverso il quale fosse possibile percepire l'imponenza e la magnificenza delle facciate in altro modo impossibile. E quando questo è impossibile ecco che si *inventa* la piazza-porticato, come nell'icastico esempio della Chiesa di San Gregorio Armeno. L'opulenza della Chiesa (nel caso del Seagram del magnate canadese), è così impressa nel suolo della città, nello spazio aperto donato al popolo dei fedeli (consumatori). Come in un *modello* di Oteiza lo spazio esterno penetra nei limiti della scultura e vi si confonde così slarghi e piazze del centro antico di Napoli sono uno scavo minerale tra gli edifici, *un*



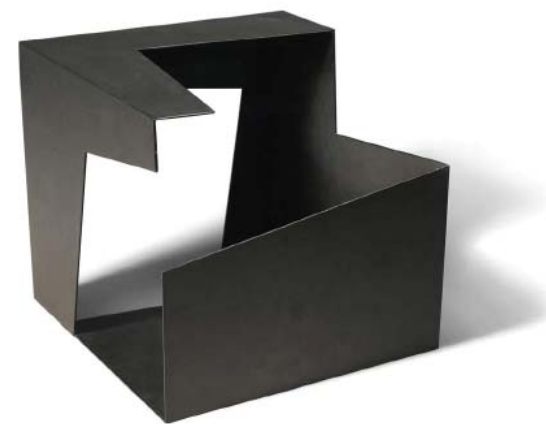
*processo di sottrazione, di disoccupazione spaziale, a cui corrisponde la creazione del 'vuoto attivo', definito come fonte di energia fisica e spirituale³². Parliamo così di costruzione del vuoto, ovvero del vuoto come costruzione. Urge chiarire che lo spazio aperto della città antica di Napoli, e questo assunto credo valga universalmente, non è possibile nominarlo unicamente come vuoto attivo, ovvero elemento agente necessario alla comprensione dell'atto d'arte come nel caso di Oteiza, trasposto in termini architettonici, come elemento necessario alla comprensione dell'insieme semantico degli elementi costituenti lo spazio architettonico della città, bensì è necessario comprendere ed includere nella sua descrizione e definizione il suo schietto rapporto con la realtà dei fatti urbani costruiti. L'unicità, ma allo stesso tempo la chiarezza esemplificativa del fascino dello spazio racchiuso tra gli edifici della città antica è nella stratificazione materica, inclusione allo stato puro, tra le diverse componenti fisiche del costruito. Le pietre degli spessi muri, i mattoni delle antiche rovine, la tessitura delle facciate, il pattern delle pavimentazioni, i colori degli intonaci, la luce dei marmi, tutto concorre alla definizione dello spazio tra le cose, definendo una geografia temporale dell'azione dell'uomo schiacciata sulle due dimensioni del piano (del suolo) e degli alzati (degli edifici), come in un ricercato modello digitale dalla grafica accattivante. **Stratificazione e autenticità.** Nel rapporto che lega la densa materialità del costruito e lo spazio urbano risiede l'autenticità della città antica. *Nihi addi*, nulla è possibile aggiungere, niente è possibile rimuovere. Tutto è al suo posto, lì dove deve. *Che cosa sia la bellezza, e ornamento da per se', e che differentia sia infra di loro, forse lo intenderemo più apertamente con lo animo, che a me non sarà facile di esplicarlo con le parole. Ma noi per essere brevi la diffiniremo in questo modo, e diremo, che la bellezza è un concerto di tutte le parti accomodate insieme con proportione, e discorso, in quella cosa, in**

32. Cfr. Aris, Carlos Marti - Silenzi eloquenti. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza - Marinotti - 2002



*che le si ritruovano, che è non vi possa aggiungere, o diminuire, o mutare cosa alcuna, che non vi stesse peggio.*³³ La storia, architetto severo, giudice incorruttibile, annulla tutte le incoerenze invalide per la vita degli uomini e proietta nel futuro solo lo stato dei luoghi capaci di accettare che la vita continui. La natura, con i suoi processi selettivi, ce lo insegna più di ogni altro fenomeno, e l'architettura, in quanto parte del processo evolutivo dell'uomo, è anch'essa atto naturale. L'uomo crea lo spazio della città, il suo spazio nel mondo. Ma, in effetti, più che di creazione dobbiamo parlare di trasformazione. Quando scrivo il termine trasformazione lo intendo nel suo significato di metamorfosi: l'uomo, conscio delle sue esigenze e del materiale che ha a disposizione, modifica la consistenza e la struttura della materia definendo uno spazio, un contenitore ed un contenuto. La città antica è la sommatoria delle metamorfosi compiute nella storia dall'uomo, giunte fino ai giorni nostri

33. Alberti, Leon Battista – De re aedificatoria – L'architettura – Edizioni Il polifilo - 1966



poiché ancora capaci di rispondere a significative e puntuali esigenze. Questo spiega anche perché all'interno del fitto tessuto del centro antico di Napoli è impossibile rintracciare un episodio architettonico definibile come *gesto* o *velleità* creativa di un determinato momento nella storia. Niente è gesto, tutto concorre ad una chiara definizione di un ambiente unitario. Perfino l'architettura barocca, a Napoli, si è dovuta *conciliare* con il passato. *L'uomo è sì capace di utilizzare, manipolare, mettere in ordine, in disordine, secondo la sua volontà, e forse in un certo senso questo si potrebbe chiamare creazione, ma credo che questa parola sia troppo grande per l'uomo. Io concepisco la creazione a livello di Dio* (Chillida) Proprio come nelle *carte* di Chillida la sovrapposizione di differenti texture dello stesso materiale fanno scoprire equilibri armonici possibili, così da un vecchio muro di un palazzo seicentesco ormai allo stato di rudere, pronto ad accogliere su di sé un nuovo edificio, mai disponibile alla vana monumentalizzazione, mostra fiero, dentro di sé, una vigorosa struttura laterizia appartenente ad un teatro romano o forse ad un piccolo ponte o ad un alto portico. La città antica è



estranee al suo essere manifestando una reale inappropriatezza culturale verso il corpo della città *autentica*. Bisogna tornare a studiare la città come fenomeno e come realtà fisica. Bisogna tornare a comprendere e guidare la trasformazione e non esserne parte passiva. Bisogna che l'architettura contemporanea guardi al passato come materia metamorfica capace di resistere a grandi e radicali cambiamenti stratificatisi nella stessa essenza fisica, portatrice di valori ed idee ancora validi ed efficaci per l'equilibrio della vita dell'uomo. Questo l'insegnamento della città antica. Emblematico il caso del centro antico di Napoli.

custode di questi segreti, tra le sue pietre. Oggi non ha più importanza cosa esso era, in questi brani di prosa urbana sia chiaro, bensì è fondamentale l'insegnamento che esso racchiude: costruire sul costruito, continuare a stratificare la stratificazione. Questo è l'alto valore di continuità, non soltanto fisica ma anche psicologica, necessario per far così riscoprire un dimenticato senso di civiltà comune legato ad uno specifico luogo nello spazio opposto al contemporaneo senso dell'essere cittadini del mondo senza in realtà appartenere mai a nessun luogo.

Appartenenza ed appropriatezza. *Ogni uomo va considerato semplicemente come un accessorio di tutti gli altri, e non risulta mai tanto utile e degno d'affetto come quando si riconosce tale.*³⁴

Bisogna quindi ricominciare a costruire la città. L'architettura contemporanea non può e non deve nascondersi dietro istanze



terza parte

tre casi studio



Il progetto per il ridisegno e la riqualificazione del waterfront di Napoli parte dall'analisi dei differenti sistemi componenti le aree portuali.

Una sequenza di recinti.

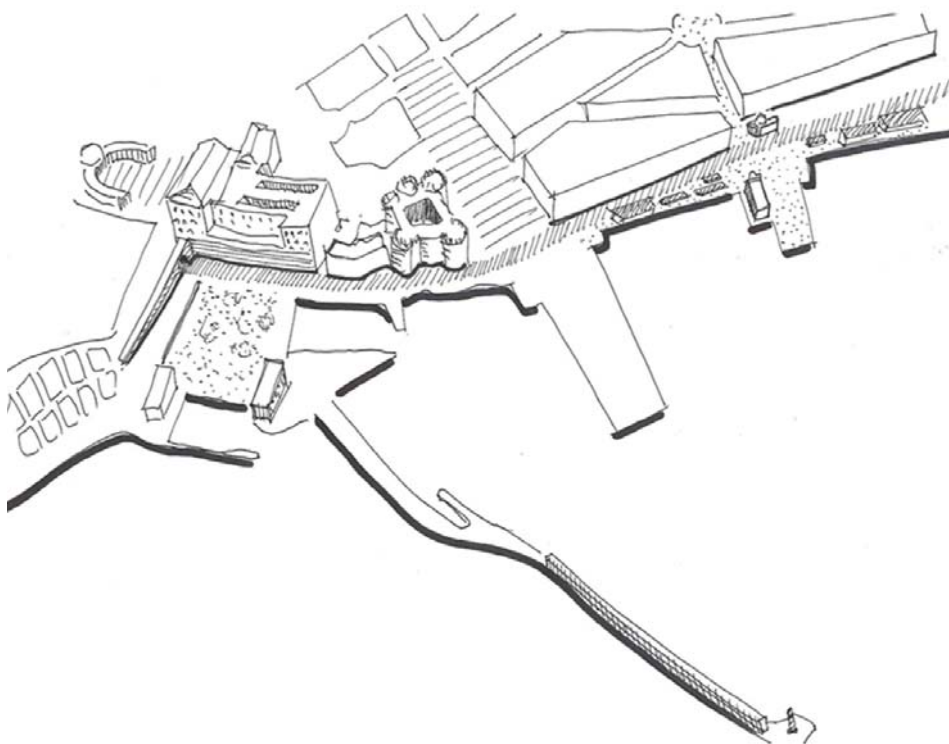
Il mio interesse, rivolto principalmente alla struttura urbana della città storica ed ai possibili legami tra essa e le aree del waterfront, hanno indirizzato l'analisi principalmente sull'area del porto denominata 'monumentale', compresa tra i giardini del Molosiglio e la Chiesa di Porto Salvo. Dopo aver rilevato quali fossero gli elementi della struttura urbana, dalle emergenze storiche alle grandi piazze, rivolte sull'asse di via Acton-Via Cristoforo Colombo-Via Marina, ho potuto definire una serie di coppie generanti particolari tensioni e dilatazioni spaziali del sedime stradale.

Caratteristiche morfologiche eterogenee generano una serie di sequenze spaziali in grado di definire l'asse di Via Marina come un percorso, principalmente carrabile, capace di dilatarsi ed assumere spazialità che posso essere guida per un progetto di ridefinizione dello spazio pubblico.

Come testate del sistema monumentale del porto di Napoli si trovano i due sistemi costituiti dal Palazzo Reale ed i Giardini del Molosiglio e l'edificio dell'ex Dogana, in stretta relazione con la Chiesa di Porto Salvo e la Piazza Bovio. Su quest'ultima area si svilupperà la mia ipotesi di intervento. Il sistema, composto da tre elementi, l'ex edificio doganale, chiamato dell'Immacolatella, la Chiesa di Porto Salvo e la Piazza Bovio, potrebbe rappresentare, con la stazione della metropolitana in piazza Bovio e la fermata del tram nei pressi della Chiesa di Porto Salvo, l'ingresso est all'area monumentale del porto.

Con la futura apertura del Museo del Mare, proprio nell'edificio dell'Immacolatella, potrebbe quindi diventare un importante spazio pubblico in grado di connettere sia le attività portuali che la pubblica utenza all'interno del porto.

Dopo aver studiato i flussi sia all'interno che all'esterno delle



aree portuali, ho definito possibili aree di intervento, cercando di non intaccare in nessun modo le vie carrabili necessarie al funzionamento delle attività logistiche portuali. L'idea quindi è di definire una nuova grande piazza-percorso. Invece di un grande spazio pubblico definito dalle quinte di edifici, una serie di 'isole', in grado di creare un sistema di percorrenza pedonale all'interno del fitto groviglio di percorsi carrabili.

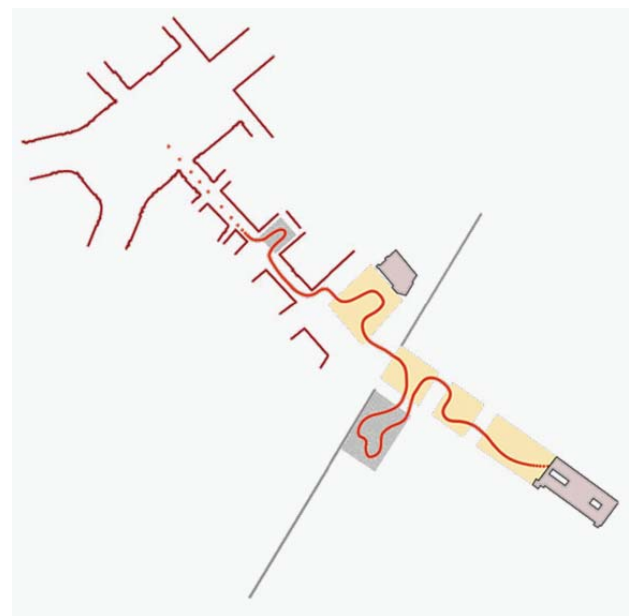
Tra la Chiesa di Porto Salvo e l'edificio dell'Immacolatella trovano spazio numerose isole sparti traffico, suolo attualmente non utilizzato. L'azione principale sarebbe quindi condotta attraverso l'utilizzo di queste superfici per portarle a servizio

della definizione di un nuovo percorso.

La metodologia proposta presenta una riqualificazione a basso impatto attraverso micro interventi su aree oggi non dimenticate.

Elemento architettonico che caratterizzerà tale sequenza è il muro. Una serie di muri poco più alti di un uomo costruiranno una serie di recinti capaci di riconfigurare e dare dimensione a questi spazi oggi totalmente privi di qualsiasi rapporto con il costruito. Una modalità di rileggere lo spazio vuoto componente il tessuto urbano ormai dilatato fino a fondersi con il tessuto stradale, una riconquista dello spazio vuoto sullo spazio generico.

La prima piazza è disegnata sul fronte ovest della Chiesa di Porto Salvo: questa teoria di muri, in corrispondenza delle emergenze architettoniche, si trasforma in sedute, proteggendo l'uomo rispetto all'intenso traffico della via Marina e incentivando la





fruibilità di questo spazio pubblico. Un susseguirsi di altre due piazze recintate, aperte solo in corrispondenza dei passaggi pedonali, che a raso percorrono le vie carrabili, conducono il flusso pedonale alla grande piazza del museo del mare (edificio dell' Immacolatella).

Muri, sedute e suolo saranno realizzati con un unico materiale (basaltina) in modo da rafforzare ancor di più l'idea di continuità con i percorsi urbani e il concetto di costruire un recinto capace di dare senso di protezione verso il caos esterno e esaltare gli edifici intorno ai quali si innestano.

Dopo aver immaginato questa sequenza principale che dalla piazza Bovio conduce all'edificio dell'Immacolatella, attraverso una sequenza di spazi pubblici, inquadrando l'intervento puntuale all'interno del disegno del porto di Napoli è subito emerso come tutti gli edifici a forte vocazione pubblica, i magazzini generali di Marcello Canino, l'edificio



dell'Immacolatella, la stazione degli aliscafi per le isole, i silos granai, fino all'ingresso del porto nel molo del Carmine fossero uniti da un segno che nella fisicità reale corrisponde ad una strada interna al porto. Da questo è nata l'idea di disegnare un percorso pubblico, parallelo alla linea di costa, attraverso il quale creare una promenade all'interno del porto.

Guidare la gente attraverso il districato groviglio dei percorsi del porto attraverso un alto elemento verticale illuminato, segnale chiaro ed efficace.

Piccoli interventi capaci di mettere a sistema, step by step, un complesso paesaggio architettonico che più che di una rivoluzione nella forma necessita di una semplificazione del suo tessuto strutturale.



I modelli per il processo di formazione degli esseri viventi sono “da un lato il cristallo (immagine d’invarianza e di regolarità di strutture specifiche), dall’altro la fiamma (immagine di costanza d’una forma globale esteriore, malgrado l’incessante agitazione interna)”. Cristallo e fiamma, due forme di bellezza perfetta da cui lo sguardo non sa staccarsi, due modi di crescita nel tempo, di spesa della materia circostante, due simboli morali, due assoluti, due categorie per classificare fatti e idee e stili e sentimenti.

Italo Calvino

Glasgow.
Città di cristalli
e fiamme.

La città di Glasgow si presenta agli occhi di un osservatore straniero come un insieme di fatti urbani complessi. Fiamme e cristalli che si alternano in un reciproco scambio di elementi e caratteristiche. Cristalli come alcune rigide strutture, fiamme come pezzi di costruito innestati nelle spettacolari colline verdi. Prima impressione che da essa deriva è l'estrema naturalezza con la quale i singoli pezzi si compongono tra loro delineando un'atmosfera urbana intima e a dimensione d'uomo. La città è per sua natura una costruzione fatta nel tempo per parti, per successive stratificazioni, distruzioni ed ampliamenti; Glasgow, attraverso il suo costruito, rappresenta una sequenza di idee di città che hanno trovato il loro assetto in un divenire costruito attraverso continuità e discontinuità. Ad una memoria strettamente legata ad un passato di industrializzazione si contrappone un presente proiettato verso il futuro in cui la vera ricchezza è rappresentata da un grande movimento di giovani studenti che animano lo spazio vivendo la città come un grande college alla scala urbana. Non vorrò qui descrivere lo storico sviluppo urbano o gli elementi fisici, morfologici e tipologici di Glasgow che particolarmente hanno influito sulla mia personale costruzione del panorama di giudizi sulla città bensì credo possa essere funzionale alla costruzione di un quadro d'insieme

di idee di “contemporaneità possibili” per la ridefinizione di alcune parti urbane, oggetto del nostro studio, descrivere quali atmosfere e quali tratti identitari siano stati fondativi per il nostro lavoro. Atmosfera e qualcosa di estremamente variabile e contraddittorio nel lessico comune dell’architettura; per questo intenderò parlare di atmosfera come di quel dato sensibile capace di contraddistinguere un luogo ed uno solo, un insieme di spazi (interni ed esterni) componenti la città, una serie di elementi, materiali ed immateriali, necessari alla costruzione della fisicità dell’architettura. Il piano, la ripetizione, un interno.

Il piano. Il dato fisico del suolo, persistente e demiurgo delle scelte compositive dell’intera città, dato inconfutabile che accoglie ed unisce parti differenti tra loro è l’elemento che più di ogni altro caratterizza lo spazio urbano racchiuso tra gli edifici. Salti di quota significativi anche soltanto tra pochi

isolati definiscono un continuo movimento dei singoli edifici, un ritmato danzare di livelli che permette ad un edificio di giacere alla stessa altezza della copertura del suo edificio adiacente. La Scuola d’arte di Mackintosh rappresenta un perfetto esempio di quanto scrivo. Ne risulta una continua variazione nella rigidità della ‘griglia’, della regola. Il piano quindi rappresenta forse l’elemento naturale più fortemente presente sia nella costruzione volumetrica dell’architettura che nelle scelte costruttive specifiche. Natura e artificio coesistono in un continuo dialogico raffronto. Movimenti del suolo che restituiscono un continuo cambiamento delle percezioni possibili della città. Passando attraverso una frenetica strada commerciale, con una ripida ma breve salita, si può raggiungere un parco verde, oasi inaspettata, luogo dove studenti di ogni età trovano momenti di gioco e di riposo. Il piano, non soltanto come elemento generatore della forma della città, rappresenta anche la materia di cui essa è costruita riportando la mente dell’osservatore ad un racconto di un’epoca trascorsa in cui uomo e natura lavoravano in sinergia, in cui la costruzione dell’artificio urbano era strettamente vincolata dalle possibilità offerte dalla natura stessa. La pietra arenaria riveste e contiene gli edifici, scandendo lo spazio urbano con rigore geometrico, con un’unità di misura riconoscibile e distinguibile anche nel caotico costruito contemporaneo. Colore denso di significato, capace di arricchire lo spazio aperto costruito della città in un interno urbano, in una sequenza di stanze aperte verso il cielo.

La ripetizione. Ogni racconto è sempre costruito attraverso un campionario di regole linguistiche in cui le parole trovano il loro posto soggiacendo ad un continuo lavoro di limatura del testo. Così come in un racconto ben fatto il volto della città di Glasgow, le piccole facciate delle case, come gli imponenti se pur rari esempi di palazzi pubblici, è costruito attraverso una rigida ripetizione di elementi, di invarianti capaci di disegnare una ‘sobrietà urbana’ così sofisticata da essere quasi considerata,





per un occhio distratto, banale. Elementi generati da uno stesso principio identitario e mai copia di loro stessi; finestre tutte uguali a cui corrispondo spazi *'giusti'* ne troppo piccoli ne troppo grandi; ingressi segnati da piccole colonne che sembrano quasi fare il verso ad un filare di soldati pronti al saluto; piccole scalette di accesso al piano terra delle case che, come micro-ponti levatoi la cui funzione sembra quasi essere di difesa rispetto al mondo esterno, segnando la giusta distanza tra il pubblico, la strada, ed il privato, la casa. Questa apparente *banalità* è quella caratteristica che fa di una città il giusto luogo per lo svolgersi della vita. Una città capace di non meravigliare ad ogni angolo, ad ogni incrocio, è una città in cui la vita dell'uomo è protagonista, in cui la sorpresa dell'azione supera la meraviglia del costruito. Una città costruita con la sobrietà e la raffinatezza tipica della cultura britannica, in cui ogni cosa è al suo posto, da cui la cultura contemporanea credo debba molto imparare. Per

dare nuova linfa e rendere così sempre attuali le condizioni che hanno caratterizzato per secoli un dato luogo non è importante portare novità ma riscoprire l'essere necessario di quelle scelte, costruttive, formali e linguistiche, che hanno strutturato quel luogo.

Un interno. La luce penetra da una serie di sottili feritoie scavata in una dura facciata in pietra grigia. Si riflette su un tavolo di scuro legno, grosso, pesante, che da quasi l'impressione di essere lì da almeno un secolo. La sedia su cui sono seduto scricchiola con l'oscillare del mio corpo. Il boccale di birra perde alcune gocce bagnando il tavolo. Il chiassoso chiacchiericcio incomprensibile riempie la stanza. Le pareti risuonano delle risa della gente. Il pavimento, anch'esso in legno, si muove con il muoversi della folla che spinge per entrare ed avvicinarsi al bancone, assetata. Bere, in realtà, più che per soddisfare un bisogno fisico, per soddisfare il bisogno di compagnia. L'odore è inconfondibile: l'aria pesante per la troppa gente mista del profumo della birra appena versata. Un'immagine di caos apparente. Un interno qualunque di un pub qualsiasi. Ecco l'armonia che in realtà si cela all'interno di quell'involucro chiamato edificio. Quell'armonia che si riesce a percepire vivendo, *in corpore viri*, la città di Glasgow.



Quanto all'idea secondo cui esistono poche trame dovremmo menzionare libri il cui interesse non risiede nella trama bensì nel succedersi, nell'avvicinarsi di molte trame.

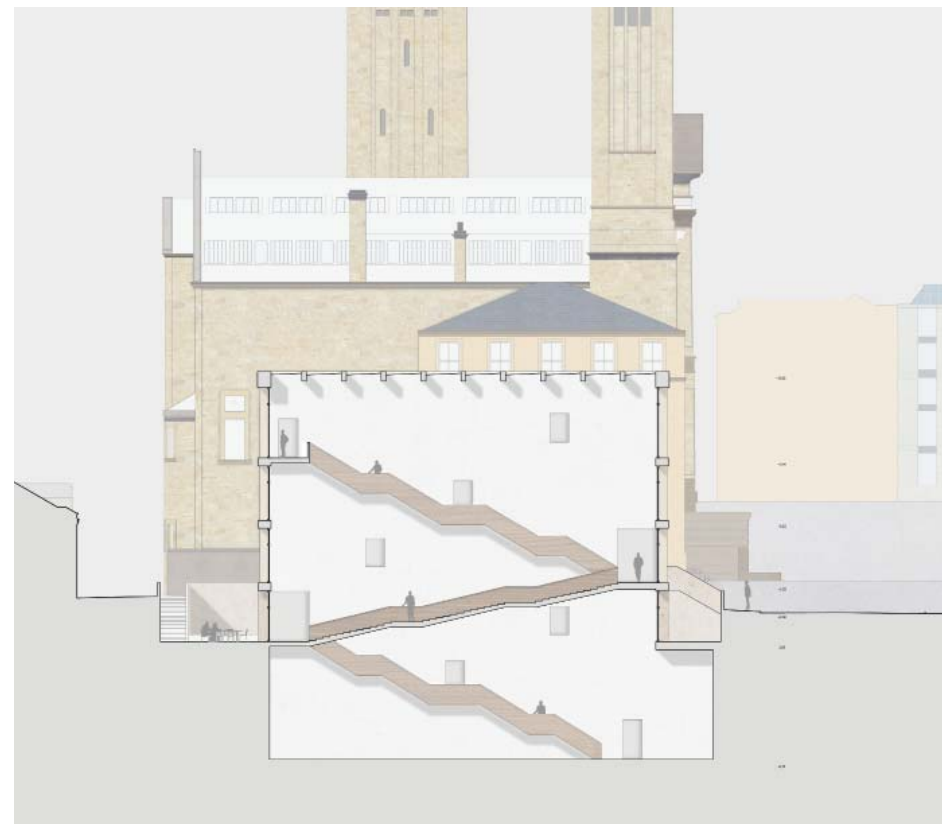
Jorge Luis Borges

Una città composta da tessuti, coesi al loro interno, di sovente opposti per significato e forma tra loro: così mi appare oggi Glasgow. Una sequenza di trame, di racconti, ognuna delle quali ha come fine ultimo accogliere la vita dell'uomo. Alla rigorosa tessitura della Merchant city (materia dalla struttura cristallina), definita nella condizione contemporanea da un chiaro limite riconosciuto in una serie di grosse infrastrutture stradali, sono giustapposti brani urbani la cui tessitura sono variabili, come variabili sono le condizioni morfologiche sulle quali giacciono. Uno tra questi è di certo rappresentato dalla sequenza di isolati georgiani tra i quali ricade il Lynedoch Crescent. Profondo

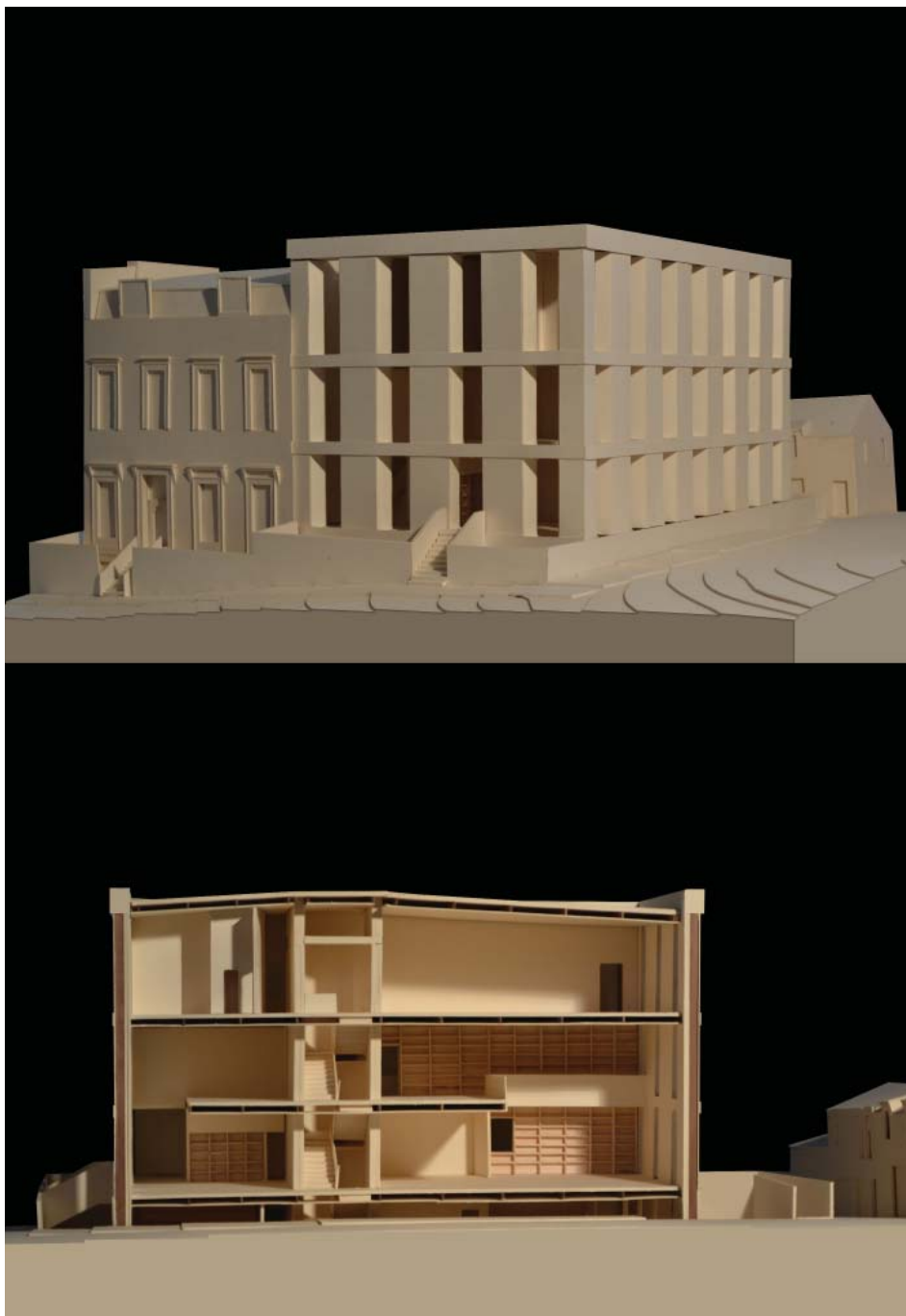




nel significato e fortemente radicato come forma urbana, il Lynedoch Crescent rappresenta una modalità compositiva del fare città Inglese che più di ogni altra può insegnare ad un architetto pronto ad immergersi nella tradizione e nella cultura dell'abitare britannica come sia possibile costruire qualità con pochi e semplici elementi. Attraverso una assoluta semplicità formale e stilistica coesistono il saper costruire ed il saper abitare la casa e la città, coniugati attraverso pochi elementi fisici e spaziali ricorrenti. Forma chiara e struttura rigida capace però di adagiarsi al suolo rispettando l'originale morfologia del piano, lasciando invariato il dato fisico della naturale pendenza. Attenzioni al luogo necessarie per preservare l'autenticità del



paesaggio e del territorio, entrando così a far parte della città in maniera fondativa e non precaria. Una semplice tipologia che si ripete, quasi meccanicamente, in diverse città ed in diversi luoghi, come da Bath a Londra, ma che riesce perfettamente ad inserirsi nel territorio creando, quasi naturalmente, una micro infrastruttura urbana residenziale. Una macchina per abitare portatrice di grande valore di qualità. Avendo le nostre città già vissuto l'esperienza dei grossi complessi residenziali strutturati secondo i *dictat* dell'architettura moderna, guardando oggi ad interventi come quello del Lynedoch Crescent ci accorgiamo quanto quest'ultimo possa essere ancora di esempio in termini di dimensioni, rapporti, geometrie e, in ultima istanza, in termini



di qualità della vita. Un semicerchio a cui sono corrisposti due elementi lineari: nel mezzo un grosso polmone verde. Sul fronte che affaccia verso il giardino tutti gli spazi serviti delle case, sul retro tutti gli spazi serventi. Case a non più di tre piani, con un livello sotto il piano stradale. Ampie finestre capaci di portar dentro la casa luce e l'immagine del verde presente nel cuore del 'quartiere'. Stanze corrispondenti al numero di aperture sul prospetto. Architettura che ricorda gli *'Esercizi di Stile'* di Raymond Queneau. Confrontarsi con un pezzo di città così fortemente strutturata è un'occasione altamente formativa. Le domande di partenza non possono che essere: *"è possibile inserire una funzione diversa dalla residenza all'interno di un tessuto fortemente ancorato alla mono-funzionalità residenziale, non alterando quell'alchemico equilibrio portatore di qualità?"* Ed ancora *"è possibile inserire architettura contemporanea, non mimetica, capace di arricchire di significato e di forma una così già chiara struttura urbana?"*.

Disegnare una casa per la letteratura nel Lynedoch Crescent credo possa rappresentare un'occasione privilegiata per esplorare le potenzialità di tale struttura tipologica riflettendo su come sia possibile, partendo da un modello chiaro e riconoscibile, inserire possibili variazioni funzionali alle contingenti necessità.



Isidora è dunque la città dei suoi sogni: con una differenza. La città sognata conteneva lui giovane; a Isidora arriva in tarda età. Nella piazza c'è il muretto dei vecchi che guardano passare la gioventù; lui è seduto in fila con loro. I desideri sono già ricordi.

Italo Calvino

La scelta di un pretesto.
Un progetto contro la città generica.

Il tema di questo breve saggio tende ad indagare quali possibilità possano essere esplorate per individuare elementi all'interno del tessuto urbano di una città consolidata (quale oggi si presenta Pozzuoli) capaci di significare un nuovo sviluppo urbano sostenibile, per rigenerare e, contemporaneamente ri-strutturare, un legame tra le esigenze contemporanee e l'architettura del passato.

Il progetto di architettura rappresenta la possibilità di capire facendo, di conoscere disegnando, di appropriarsi della materia di cui è fatta una città ascoltando la voce degli uomini.

“Potrei dirti di quanti gradini sono le vie fatte a scale, di che sesto gli archi dei porticati, di quali lamine di zinco sono ricoperti i tetti; ma so già che sarebbe come non dirti nulla. Non di questo è fatta la città, ma di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato [...]. Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee di una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale...”¹

Il progetto di architettura è lo strumento più consono all'architetto per raccontare una storia e rappresentare un dato di conoscenza acquisito nel corso di un periodo di ricerca, propedeutico alla redazione del progetto stesso.

1. Italo Calvino, *Le città invisibili* (1993), Mondadori, Milano, p.10-11.



Cercherò qui di dimostrare come un luogo denso di storia e assolutamente pregno di elementi fisici ed architetture del passato uniche al mondo, possa essere, a tutti gli effetti, classificabile con un luogo del tutto anonimo e banale, scontato. Dimostrazione necessaria per ragionare e riflettere sul futuro delle nostre città. Ovvero su cosa deve essere fatto per rispondere con fermezza ad una visione banalizzante, cinicamente complice del degrado contemporaneo.

Nel saggio *Città Generica* (1995) di Rem Koolhaas raccolto nel volumetto *Junkspace* (2001) emerge con chiarezza il suo esplicito riferimento al modo di concepire ed agire, politicamente e architettonicamente, nelle città italiane. Non sbaglia. Pozzuoli è un luogo che si presta senza troppa difficoltà alla rappresentazione fisica delle descrizioni raccolte nel breve pamphlet.

“La Città Generica, una volta, aveva un passato. Nella sua tensione alla dilatazione, vaste sezioni di esso in un modo o nell’altro sono sparite, prima senza rimpianti (il passato era sorprendentemente



poco igienico, perfino pericoloso); poi senza preavviso, il sollievo si trasformò in rimpianto. Certi profeti [...] da sempre ammonivano che il passato era necessario: era una risorsa. Lentamente la macchina della distruzione si arresta cigolando; certe catapecchie scelte a caso sull’immacolato piano euclideo vengono salvate, restaurate a uno splendore che non hanno mai posseduto.”

Ed ancora:

“Lo spazio aperto della città non è più teatro collettivo dove “qualcosa” accade: non resta più nessun “qualcosa” collettivo. La strada è diventata un residuo, un congegno organizzativo, un mero segmento del piano metropolitano continuo in cui vestigia del passato fronteggiano le attrezzature del nuovo in una inquieta situazione di stallo”²

La memoria urbana è la caratteristica intrinseca di una data civiltà attraverso cui si continua a costruire la città stessa: atti violenti, tragici o eroici vengono ricordati con monumenti (architetture didascaliche e descrittive) mentre lo scorrere

2. Rem Koolhaas, *Junkspace*, Quodlibet, Macerata 2001, p.23;46.



della vita viene trasformato nelle forme proprie di cui sono fatte le città. L'archeologia (parliamo qui di veri e propri complessi archeologici di riconosciuto valore storico, artistico e costruttivo), rappresentata da architetture che hanno perso la loro originale funzione, quindi oggetti di pura materia e spazio, sono quindi architetture a duplice significato: monumentale, in quanto monumenti di loro stessi, architetture evocative di una vita che fu (quindi portatrici di quella identità civica necessaria per la struttura di una società), e potenziale, in quanto portatrici di elementi fisici fortemente caratterizzanti lo spazio in esse contenuto quindi capaci di racchiudere uniche atmosfere irripetibili in altri luoghi nel mondo.

Pozzuoli (e qui ci riferiamo alla parte alta della città, ovvero quella parte di città che si è sviluppata intorno alle grandi emergenze archeologiche tra cui l'Anfiteatro Flavio, il tempio di Nettuno, sino al nucleo storico fondativo della città di Puteoli,

il Rione Terra) è una città consolidata che oggi ci appare come costruita in maniera del tutto indifferente rispetto alla logica compositiva urbana classica con la quale si è sviluppata, invece, la parte corrispondente alla linea di costa.

Il punto di rottura tra il disegno della città costruita e le archeologie del passato è rappresentato dalla mancanza di un'idea di spazio pubblico intorno al quale strutturare la città fatta di case (idea che invece era centrale rispetto alla pianificazione urbana classica, poiché coincideva con una visione della vita dell'uomo, appunto, *cives*).

Lo spazio pubblico è, quindi, spazio dell'assenza. La sequenza di spazi "aperti", innestati tra una frastagliata geografia di archeologie (di differenti qualità e differenti valori), è una vuota concatenazione di invasi urbani incapaci di accogliere la vita dell'uomo. Basti leggere una planimetria per capire come, nel percorso incluso tra il Largo delle Palazzine ed il Rione Terra non ci sia un luogo dedicato all'incontro delle persone, allo svolgimento della vita civica. L'impossibilità di creare un progetto urbano con un chiaro riferimento ad un'idea di città perseguibile, che abbia al centro del pensiero la vita dell'uomo contemporaneo, è il vero ostacolo ad uno sviluppo proiettato verso il futuro. In certi casi, la memoria del passato, rappresenta un limite più che una potenzialità. Il cittadino viene automaticamente spodestato del suo essere *cives*. La civiltà viene così snaturata dall'assenza della visione di un progetto urbano perseguibile. Mentre l'archeologia viene innalzata a valore da preservare. Ecco quindi che il parossismo giunge all'estremo: preservare un morto passato in vista di un auspicato futuro glorioso (o di un business turistico fortemente remunerativo) senza occuparsi del vero valore di un luogo: la vita dell'uomo. L'archeologia, al contrario, deve essere il vincolo necessario, il pretesto immanente perché un progetto unitario, chiaro e fortemente coeso tra le istanze fisiche, sociali ed antropologiche, si realizzi.

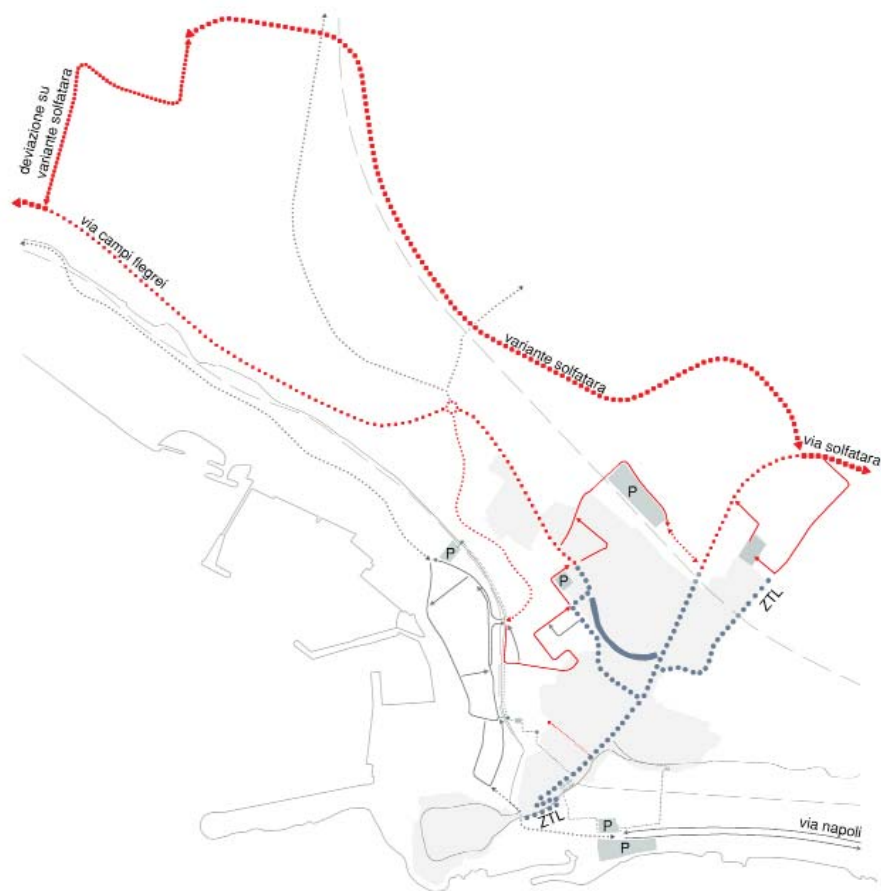


La didascalità del *preservare per raccontare* è una posizione culturale ormai non più condivisibile.

Il progetto: un percorso pubblico ancorato su cinque punti fissi. Il tempio di Nettuno, l'Anfiteatro Flavio, Villa Avellino con le sue cisterne, il collegio dei Tibici, Rione Terra. *"Se identificabile da vicino e da lontano, in movimento rapido o lento, di notte o di giorno, (l'architettura nda) diviene allora un'ancora fissa per la percezione nel complesso e mutevole mondo urbano."* (Kevin Lynch)

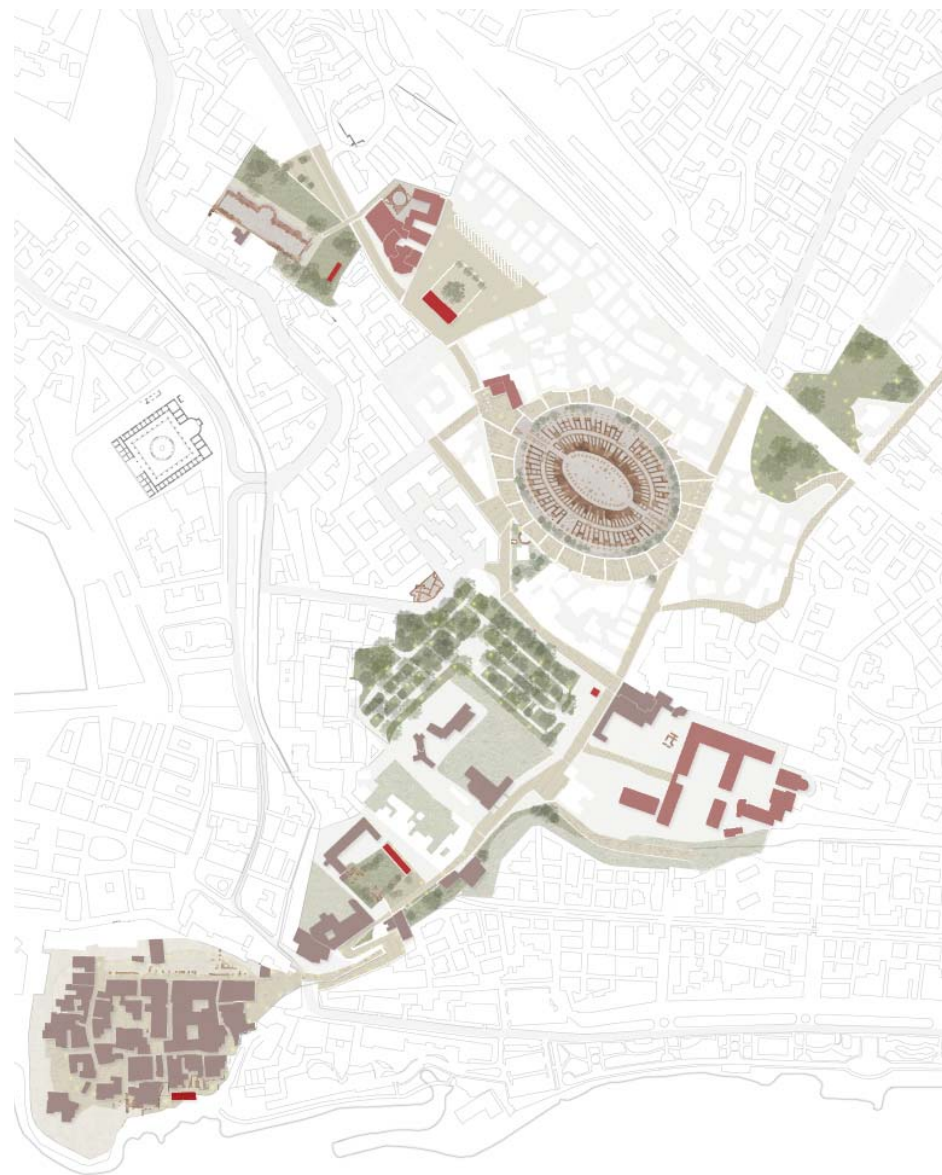


La scelta quindi è del minimo intervento possibile per dar luce e dignità all'architettura della città. Per rispondere contro alle istanze della *Bigness* e dei *non luoghi* non esiste altra strada che recuperare il filo del discorso perso nel momento in cui la città ha iniziato ad evolversi dimenticandosi delle reali necessità della vita dell'uomo, avendo come unico scopo il massimo profitto ottenibile. La scelta di un intervento minimale (che come metodologia attuativa si riferisce ad un piano di recupero urbano) è la chiara necessità di individuare "spazi inutili", spazi della sosta e dell'attesa, spazi capaci di farsi riappropriare dalla vita della gente, spazi tra le cose attraverso cui le cose stesse



possano ritrovare una dignità ed una forza espressiva senza però monumentalismi o protagonismi anacronistici.

Prosegue Koolhaas: *“al posto di una concentrazione – una presenza simultanea – nella Città Generica i singoli “momenti” sono ben distanziati, tanto da creare uno stato ipnotico fatto di esperienze estetiche quasi impercettibili: le variazioni cromatiche dell’illuminazione fluorescente di un palazzo per uffici appena prima del tramonto, le sottigliezze dei bianchi lievemente*



differenti di un'insegna luminosa di notte. [...] La serenità della Città Generica si compie tramite l'evacuazione della sfera pubblica, come in un'esercitazione anti-incendio".³

Scenario rappresentativo della condizione nella quale oggi si trovano le archeologie di Pozzuoli: pezzi unici dispersi nel territorio costruito, privo di ogni qualità sensibile. Obiettivo del progetto è quindi cercare, attraverso un forte percorso pubblico pedonale, un *path* matericamente incisivo nella costruzione dell'atmosfera e del carattere urbano, capace di connettere tra loro le architetture archeologiche ma allo stesso tempo orientare, sia gli abitanti che i turisti, all'interno della città con chiarezza ed evidenza logica.

L'archeologia come pretesto, quindi, non come fine. Come la risalita dell'Acropoli in Atene di Pikionis, il suolo deve parlare la stessa lingua dell'architettura della città.

"A dispetto della sua assenza la storia è la principale preoccupazione, anzi la principale attività della Città Generica. Sui terreni liberati, intorno alle catapecchie restaurate, gli alberghi vengono costruiti sempre più numerosi per accogliere più turisti, in proporzione diretta con la cancellazione del passato. Piuttosto che ricordi specifici, le associazioni suscitate dalla Città Generica

3. Rem Koolhaas, *Junkspace*, Quodlibet, Macerata 2001, p.33.



*sono ricordi in generale, ricordi di ricordi: se non tutti i ricordi contemporaneamente, per lo meno un ricordo astratto, simbolico, un déjà vu senza fine, un ricordo generico."*⁴

Azioni sottili di spessore ma profonde di contenuto. Al monito di Koolhaas "La città non esiste più" noi opponiamo con fermezza "la città esiste sempre di più" proprio grazie alla presenza delle architetture archeologiche, che, con la loro presenza fisica, rappresentano un monito silente: continuare a costruire sul costruito (pratica identitaria della cultura occidentale) è l'unica possibilità di salvezza della città per la città (ovvero per gli uomini).

"Riconoscendo che la magnificenza e prosperità di Maurilia diventata metropoli, se confrontate con la vecchia Maurilia

4. Rem Koolhaas, *Junkspace*, Quodlibet, Macerata 2001, p. 46.

*provinciale, non ripagano d'una certa grazia perduta, la quale può tuttavia essere goduta soltanto adesso nelle vecchie cartoline, mentre prima, con la Maurilia provinciale sotto gli occhi, di grazioso non ci si vedeva proprio nulla, e men che meno ce lo si vedrebbe oggi, se Maurilia fosse rimasta tale e quale, e che comunque la metropoli ha questa attrattiva in più, che attraverso ciò che è diventata si può ripensare con nostalgia a quella che era."*⁵



5. Italo Calvino, *Le città invisibili* (1993), Mondadori, Milano, p. 29.



indice dei nomi

A

Giorgio Agamben 23
Agostino 63, 71
Diana Agrest 26
Francisco e Manuel Aires Mateus 104, 289
Alberti 73, 85, 212, 245
Christopher Alexander 52, 53
Aristotele 33, 64, 69, 77, 78, 80, 81
Noel Arnaud 92
Erik Gunnar Asplund 109, 110
Pier Vittorio Aureli 11

B

Louis Barragan 222
Roland Barthes 26, 155, 161
Stephen Bates 217
Charles Bell 51
Walter Benjamin 23
Max Bense 26
Jorge Luis Borges 65, 66, 102, 150, 230, 243, 264, 289
Cesare Brandi 24, 26
Geoffrey Broadbent 26

C

Omar Calabrese 10, 26
Calvino 259, 271, 282, 289
Italo Calvino 259
Alberto Campo Baeza 81, 100, 114, 208
Cennino Cennini 83
Ching 198
Francis D. Ching 198
David Chipperfield 17, 110, 112, 289
Francoise Choay 39
Noam Chomsky 91, 170, 173, 175, 176, 180, 185, 186, 188, 191, 192,
193, 194, 199, 200, 290
Cicerone 70, 89
Jean-Louise Cohen 208

D

Giancarlo De Carlo 34
Renato De Fusco 10, 26, 36, 165, 237, 238, 290
Galvano della Volpe 26

Tullio De Mauro 29, 66, 290
Ferdinand de Saussure 26, 157
Gillo Dorfles 189, 290
Jean-Nicolas-Louis Durand 146, 198, 290

E

Umberto Eco 3, 10, 26, 106, 153, 154, 155, 159, 160, 161, 162, 163,
164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 180, 290
Peter Eisenman 11
Nicola Emery 17

F

Yvonne Farrell 180
Sverre Fehn 105, 141
Marsilio Ficino 86
Fidia 80
Henri Focillon 101, 103, 118, 125, 291
Adrian Forty 11, 12, 24, 26, 31, 121, 145, 146, 191
Norman Foster 128
Kenneth Frampton 25, 194, 195

G

Carmen Martin Gaité 98
Italo Gamberini 26
Mario Gandelsonas 26
Emilio Garroni 26, 204
Siegfried Giedion 8
Glaucione 69
Goethe 89, 226, 231, 235, 237, 238, 247, 291
Alison Gopkin 187
Giorgio Grassi 10, 28, 29, 30, 291
Vittorio Gregotti 35
Tonino Griffero 16

H

Louis Hjelmslev 40
Christopher Hohler 7

I

Junya Ishigami 127

J

Jean-Paul Jaccaud 217

K

Louis Kahn 119, 121

Kant 66
Giovanni Klaus Koenig 10, 26, 28, 145, 156, 157, 159, 169, 177, 178,
189, 190, 191, 196, 291
Rem Koolhaas 17, 18, 272, 273, 280, 281

L

Marc Antonie Laugier 121
Le Corbusier 124
Leonardo 85
Konrad Lorenz 6, 11, 74, 75, 90, 91, 92, 148, 154, 164, 173, 174, 177,
178, 179, 184, 185, 186, 292

M

Tomàs Maldonado 7, 10, 26
Gabriel Marcel 92
Carlos Martí Arís 10, 12, 25, 97, 103, 154, 157, 158, 160, 161, 200
Mastro Eckhart 76, 77
Shelley McNamara 180
Montgomery Meigs 114
Paulo Mendes da Rocha 100, 180, 183, 185
Ludwig Mies van der Rohe 34, 135, 290, 292
Luigi Moretti 99, 113

N

Friedrich Nietzsche 63
Ruye Nishizawa 128
Christian Norberg-Schultz 26

P

Andrea Palladio 108
Juhani Pallasmaa 23, 25, 47, 49, 51, 52, 57, 92, 101, 170, 171, 187, 190
Roberto Pane 12, 37
Erwin Panofsky 64, 67, 71, 73, 77, 78, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 292
Blaise Pascal 7
Charles Peirce 26
Jean Piaget 25, 103
Ottorino Pianigiani 65
Dimitris Pikionis 280
Platone 68, 69, 71, 78, 90, 91
Plotino 72, 78, 80
Marcel Poete 33, 225, 227, 232

Q

Ludovico Quaroni 12, 32, 35, 38, 108, 137, 293
Quatremère de Quincy 89, 90, 96, 97, 99, 122, 293
Raymond Queneau 267

R

Ernesto R. Rispoli 10, 26
Ernesto N. Rogers 35, 37, 142
Marco Romano 35
Aldo Rossi 12, 16, 34, 35, 39, 162, 190, 223
Colin Rowe 7, 11, 293
Joseph Rykwert 33, 72, 148, 149, 196

S

Giuseppe Samonà 35
Maria Luisa Scalvini 26
Hans Scharoun 130
Karl Friedrich Schinkel 113, 119
Kazuyo Sejima 127, 128
Seneca 69, 77, 78
Richard Sennett 13, 44, 47, 49, 50, 55, 58, 208, 288, 295
Jonathan Sergison 217
Peter e Alison Smitshon 215
Smitshon 215, 216
Socrate 69
Wallace Stevens 92
Deyan Sudjic 10, 11
Anne Sullivan 186
John Summerson 24, 294

T

Manfredo Tafuri 26
Bruno Taut 203
Taut 203, 205
Heinrich Tessenow 44, 96, 126
Tommaso d'Aquino 33, 76, 89

V

Paul Valéry 46
Giorgio Vasari 86, 87, 88

W

Ludwig Wittgenstein 92
Frank Lloyd Wright 114, 117

Z

Bruno Zevi 26
Peter Zumthor 44, 55, 138, 222, 223

bibliografia

Agamben G., *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo 2006.

Aires Mateus Manuel e Francisco, *Aires Mateus 2002-2011*, El Croquis 154, El Croquis Editorial, Madrid 2011

Alexander C., *The Timeless way of Building*, Oxford University Press, Oxford 1979

Bachelard G., *The poetics of space*, Orion Press, 1964, trad. it. E. Catalano, *La poetica dello spazio*, Dedalo, 2006

Baudrillard J., *Le système des object*, Edition Gallimard, 1968, trad. it. di S. Esposito, *Il sistema degli oggetti*, Bompiani 2003

Bauman Z., *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge, e Blackwell Publishers Ltd, Oxford 2000, trad. it. di S. Minucci, *Modernità liquida*, Laterza, 2002

Benjamin W., *Städtebilder*, Suhrkamp Verlag, Francoforte 1963, trad. it. di G. Backhaus, M. Bertolini, G. Carchia, E. Ganni, H. Riediger, *Immagini di città*, Einaudi, Torino 2007

Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, trad. it. E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2011.

Borges J. L., *This Craft of Verse*, by the President and Fellows of Harvard College, Harvard 2000, trad. it. di Vittoria Martinetto e Angelo Morino, *L'invenzione della poesia. Le lezioni americane*, Mondadori, Milano 2001

Calvino I., *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 1993

Calvino I., *Lezioni americane. sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 1993

Campo Baeza A., *L'idea costruita*, LetteraVentidue 2012.

Campo Baeza A., *progetti e costruzioni*, Mondadori Electa 2004.

Chipperfield D., *Prassi teorica*, in "David Chipperfield" a cura di Giovanni Leoni, Motta Architettura Editore, Milano 2007

Choay F., *L'orizzonte del posturbano*, a cura di Ernesto D'Alfonso, Officina Edizioni, Roma 1992

Chomsky N., *Language and Mind. Third Edition*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, trad. it. Di Armando De Palma, *Il linguaggio e la mente*, Bollati Boringhieri editore, Torino 2010

Cohen J., *Mies van der Rohe*, Editions Hazan, Parigi 1994, trad. it. di C. Biasini, *Ludwig Mies van der Rohe* Laterza, Bari 1996

De Carlo G., *Nelle città del mondo*, Marsilio, Venezia 1998

De Fusco R., *Dov'era ma non com'era: Il Patrimonio architettonico e l'occupazione*, Alinea, Napoli 1999

De Fusco R., *L'idea di architettura. storia della critica da Viollet-Le-Duc a Persico*, Franco Angeli, 1964

De Fusco R., *La riduzione culturale. una linea di politica della cultura*, Edizioni Dedalo, 1976

De Fusco R., *Utilità storiografica di una dicotomia linguistica*, in "Op. cit.", num. 20, gennaio 1971

De Fusco R., *Trattato di Architettura*, Editori Laterza, Bari, 2001

De Mauro T., *Il dizionario della lingua italiana*, Paravia, Torino 2000

de Solá-Morales I., *Archeologia del moderno. da Durand a Le Corbusier*, a cura di M. Bonino e D. Vitale, U. Allemandi 2005

de Solá-Morales I., *Decifrare l'architettura. inscripciones del XX secolo*, a cura di M. Bonino, U. Allemandi, 2001

Deleuze G., *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, 2004

Dorfles G., *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino 1959

Eco U., *Cinque scritti morali*, Bompiani, Milano 1997

Eco U., *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale* (1968), Bompiani, Milano 2008

Eisenman P., *Die Formale Grundlegung Der Modernen Architektur*, GTA Verlag, Zurigo 2005. trad. it. dall'inglese di M. Baiocchi e A. Tagliavini, *La base formale dell'architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2009

Emery N., *Progettare, costruire, curare. Per una deontologia dell'architettura*, Casagrande, Bellinzona 2010

Focillon H., *Vie des Formes suivi de Éloge de la main*, Presses Universitaires de France, Paris 1943, trad. it. di S. Bettini per *Vita delle forme* e di E. De Angeli per *Elogio della mano*, Einaudi, Torino 2002

Forty A., *Words and Buildings. A vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson Ltd, Londra (UK) 2000 trad. it. di M. Turci e Marco Zecchi, *Parole ed edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Edizioni Pendragon, Bologna 2004

Frampton K., *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1995, trad. it. M. De Benedetti, *Tettonica e Architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira editore, Milano 1999

Goethe J. W., *Italianische Reise*, C.H. Beck'sche Verlagbuchhandlung, Monaco 1978, trad. it. E. Castellani, *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 1983

Grassi G., *La costruzione logica dell'architettura* 1967, Franco Angeli, 2008

Gregotti V., *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966

Hjelmslev L., *Prolegomena to a Theory of Language*, University of Wisconsin Press 1961

Isozaki A., *La villa imperiale di Katsura*, a cura di V. Ponciroli, Electa, Milano 2004

Klaus Koenig G., *Analisi del linguaggio architettonico*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1964

Laugier M. A., *Essai sur l'architecture*, Chez Duchesne, 1753, ed. it. a cura di Vittorio Ugo, *Saggio sull'architettura*, Aesthetica Ed., 1987

Le Corbusier, *Verso una Architettura*, ed. it. a cura di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini, Longanesi & C, Milano 1973

Lefebvre H., *La production de l'espace*, Edition Anthropos, Parigi 1974

Loos A., *Parole nel vuoto*, Adelphi, 1992

Lorenz K., *Die Rückseite des Spiegels. Versuch einer Naturgeschichte menschlichen Erkennens*, R. Piper & Co. Verlag, Monaco 1973, trad. it. di Claudia Beltramo Ceppi, *L'altra faccia dello specchio*, Adelphi, Milano 1974

Martí Arís C., *Le variazioni dell'identità. il tipo in architettura*, Città Studi Edizioni, Torino 1990

Martí Arís C., *Silencios elocuentes*, trad. it. di S. Pierini, *Silenzi eloquenti*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2002

Mies van der Rohe L., *Ausgersählte Schriften*, VG Bonn für Ludwig Mies van der Rohe, 2010, trad. it. F. Neumeyer e V. Pizzigoni, *Gli scritti e le parole*, a cura di Vittorio Pizzigoni, Einaudi, Torino 2010

Moneo R., *Costruire nel costruito*, Allemandi, 2007

Moneo R., *La solitudine degli edifici e altri scritti*, Umberto Allemandi & C., 2004

Monestiroli A., *In compagnia di Palladio*, LetteraVentidue, 2013

Moretti L., *Strutture e sequenze di spazi*, in "Spazio, IV", dic. 1952 - apr.1953, n.7

Norberg Schulz C., *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Mondadori Electa, 1979

Norberg-Schulz C., *Architettura: presenza, linguaggio e luogo*, trad. it. Anna Maria De Dominicis, Skira, Milano 1996

Ordine N., *L'utilità dell'inutile. Un manifesto*, Bompiani, 2013

Pane R., *Città Antiche, Edilizia Nuova*, La Nuova Italia, Firenze 1959

Pane R., *Napoli Imprevista*, a cura di Giulio Pane, Grimaldi & Co. Editore, 2007

Panofsky E., *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, G.B. Teubner, Leipzig-Berlin 1924, trad. it. di Edmondo Cione, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica (1951)*, Bollati Boringhieri, Torino 2006

Piano R., *La responsabilità dell'architetto. Conversazione con Renzo Cassigoli*, Passigli 2004

Poete M., *La città antica: introduzione all'urbanistica*, Einaudi, Torino 1958

Portoghesi P., *Leggere e capire l'architettura*, Newton Compton, 2006

Quaroni L., *La torre di Babele* di Ludovico Quaroni, Marsilio, Venezia 1967

Quaroni L., *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura* (1977), Edizioni Kappa, Roma 2001

Quatremère de Quincy A. C., *Dizionario Storico di Architettura*, Mantova 1842-1844, ed. a cura di Valeria Farinati e Georges Teyssot, *Dizionario Storico di Architettura. Le voci teoriche*, Marsilio, Venezia 1985

Sennett R., *The Craftsman*, Yale University Press, New Haven & London 2008, trad. it. di A. Bottini, *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano 2008

Rogers E. N., *Esperienza dell'architettura*, Skira, 1997

Rogers E. N., *Gli elementi del fenomeno architettonico*, a cura di Cesare De Seta, Guida Editore, Napoli 1981

Romano M., *L'estetica della città europea (1993)*, Einaudi, Torino 2005

Rossi A., *Autobiografia scientifica*, Il Saggiatore 2009

Rossi A., *L'architettura della città*, Città Studi Edizioni, Novara 1966

Rossi A., *Scritti scelti sull'architettura e la città, 1956-1972*, a cura di Rosaldo Bonicalzi, Clup, Milano 1978

Rowe C., *The Architecture of Good Intentions. Towards a Possible Retrospect*, Academy Editions, 1994, trad. it. S. Casini, *L'architettura delle buone intenzioni. Verso una visione retrospettiva possibile*, Edizioni Pendragon, Bologna 2005

Rykwert J., *L'architettura e le altre arti*, Editoriale Jaca Book 1993

Rykwert J., *The idea of a Town (1976)*, MIT press, 1988 ed. it. a cura di G. Scattoni, *L'idea di città. antropologia della forma urbana nel mondo antico*, Adelphi 2002

Rykwert J., *The seduction of Place. The History and Future of the City*, Pantheon Books, New York 2000, trad. it. di D. Sacchi, *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città*, Einaudi, 2003

Rykwert J., *On Adam's House in Paradise: The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*, Mit Press, Boston 1981 trad. It. Di R. Lucci e E. Filippini, *La casa di Adamo in Paradiso*, Adelphi, Milano 1991

Rykwert J., *The Dancing Column: On Order in Architecture*, MIT Press, 1998

Rykwert J., *Tra gigantismo e crisi alla ricerca di equilibrio*, in "L'architetto. La cultura del progetto e la società contemporanea" n. 1 gennaio 2013

Samonà G., *L'unità architettura-urbanistica: scritti e progetti 1929-1973*, Franco Angeli 1978

Scott G., *L'architettura dell'Umanesimo*, Laterza, Roma 1939

Siegfried Giedion, *Breviario di Architettura*, Milano 1961

Sudjic D., *Il linguaggio delle cose*, Laterza 2009

Summerson J., *The Classic Language of Architecture*, Methuen & Co. Ltd, Londra 1963, trad. it. di L. Moscone Bargilli, *Il linguaggio classico dell'architettura*, Einaudi, Torino 1970

Tessenow H., *Hausbau und dergleichen*, Woldemar Klein Verlag, Berlino 1916, trad. it. di S. Gessner, *Osservazioni elementari sul costruire*, Franco Angeli Editore, Milano 1979

Valéry P., *Eupalinos o l'architetto*, Mimesis, Milano 2011 (ed. originale 1921)

Zevi B., *Architettura. Concetti di una controstoria*, Newton Compton, 2006

Zumthor P., *Atmosfere*, Electa, Milano, 2008

Zumthor P., *Pensare architettura*, Mondadori Electa, Milano 2003

